К.С.ФРАНК

СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

АДМИНИСТРАЦИЯ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ
ДЕПАРТАМЕНТ СМОЛЕНСКОЙ ОБЛАСТИ ПО КУЛЬТУРЕ
ОБЛАСТНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ»

УТВЕРЖДАЮ:

Проректор по учебной и воспитательной работе _____ Е.В.Горбылева
«_____» _____ 20____г.

ДОКУМЕНТ ПОДПИСАН
ЭЛЕКТРОННОЙ ПОДПИСЬЮ

Сертификат: 052a556b0039ad5f8c4f749b3ade26ca30
Владелец: Подгузова Елена Евгеньевна
Действителен: с 05.08.2022 по 29.10.2023

Обсуждена на заседании кафедры:

И.о.зав. кафедрой _____ / С.В. Асриева
Протокол № _____
от «_____» _____ 20____г.

К.С.ФРАНК
СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению
51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников,
направленности (профилю) – Театрализованные представления и праздники; **форме обучения:** очной

Смоленск
2022

1. ЦЕЛИ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ

Обеспечение теоретической и практической подготовки студентов в области сценарного мастерства, необходимого в процессе организации различных видов театрализованных программ и праздников: овладение студентами системой теоретических знаний по сценарному мастерству; выработка навыков свободного владения документальным и художественным материалом; формирование умения самостоятельного написания сценариев театрализованных программ и праздников.

2. МЕСТО ДИСЦИПЛИНЫ В СТРУКТУРЕ ОПОП ВО

Является дисциплиной обязательной части Блока 1. «Дисциплины (модули)».

3. КОМПЕТЕНЦИИ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ, ФОРМИРУЕМЫЕ В РЕЗУЛЬТАТЕ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ:

В результате освоения дисциплины обучающийся должен обладать следующими универсальными компетенциями

ОПК-3. Способен соблюдать требования профессиональных стандартов и нормы профессиональной этики

ОПК-3.1. Знать: - номенклатуру и назначение документов, регламентирующих профессиональную деятельность; - требования профессиональных стандартов и правила профессиональной этики.

ОПК-3.2. Уметь: - адекватно оценивать результаты своей профессиональной деятельности на основе требований профессиональных стандартов и норм профессиональной этики.

ОПК-3.3. Владеть: - навыками применения профессиональных стандартов и норм профессиональной этики; - навыками самооценки, критического анализа особенностей своего профессионального поведения

ПК-7. готовность к участию в разработке инновационных проектов и программ в сфере театрализованных представлений и праздников; к проектированию благоприятной творческой среды

ПК 7.1. Знать направления развития комплексных инновационных программ и проектов развития в области театрализованных представлений и праздников, особенности их реализации; основные понятия, технологии и приоритетные направления проектирования в режиссуре театрализованных представлений и праздников.

ПК 7.2.Уметь: уметь разрабатывать инновационные программы и проекты развития инновационных технологий режиссуры театрализованных представлений и праздников в учреждениях культуры; организовывать коммуникации в процессе работы над инновационными проектами и программами в учреждениях образования, культуры, спорта.

ПК 7.3. Владеть навыками внедрения проектов театрализованных проектов, применения основных инновационных технологий в проектировании деятельности учреждений культуры; навыками работы в команде, организации деловых коммуникаций; навыками диагностики и оценки запросов, интересов населения

ПК-8. Умение создавать инновационные проекты различных форм праздничной культуры на основе социального запроса в различных учреждениях культуры, образования, в средствах массовой информации, в спортивных учреждениях с учетом основных тенденций социального, культурного и духовного развития

ПК-8.1. Знать: теоретическую основу формирования инновационных программ и проектов развития в области театрализованных представлений и праздников, особенности их реализации; в различных учреждениях культуры, образования средствах массовой информации.

ПК-8.2. Уметь: разрабатывать инновационные программы и проекты на основе практики развития различных форм праздничной культуры; организовывать художественно- творческий процесс проектирования инновационных программ в учреждениях образования, культуры, спорта.

ПК-8.3. Владеть: навыками реализации инновационных театрализованных проектов, для всех категорий населения в многофункциональных учреждениях культуры, образования, и спорта

ПК-10 Готовность проявлять высокое профессиональное мастерство и демонстрировать уверенность во владении режиссерско-постановочной технологией при создании различных театрализованных и праздничных форм, включая разработку сценарной основы, процессы постановки и продюсирования.

ПК-10.1. Знать: основные положения теории и практики режиссуры, профессиональную терминологию, сложившуюся в современном театральном искусстве; принципы репетиционной работы при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.2. Уметь: осуществлять режиссёрско-постановочную деятельность в общем репетиционном процессе, и в индивидуальной работе при подготовке театрализованных представлений и праздников

ПК-10.3. Владеть навыками работы с творческими коллективами авторов и исполнителей в пределах единого художественного замысла для совместного достижения высоких качественных результатов творческой деятельности

ПК-12 готовность направлять все виды своей профессиональной деятельности на художественное формирование окружающей среды и художественно- эстетическое воспитание общества, осуществлять профессиональные консультации при подготовке творческих проектов государственными и негосударственными учреждениями в области театрализованных представлений и праздников и праздничной культуры

ПК-12.1. Знать: характерные черты театрализации - как творческого метода режиссуры, направленного на художественно- просветительскую деятельность; специфические особенности режиссуры и драматургии театрализованных представлений и праздников

ПК 12.2. Уметь: создавать драматургическую основу (проект) различных форм театрализованных представлений и праздников; воплощать художественный замысел в постановке целостного произведения; наблюдать, анализировать и обобщать явления окружающей действительности через художественные образы для последующего создания различных театрализованных форм

ПК 12.3. Владеть: основами организации руководства творческими коллективами с учетом особенностей его состава, с целью сохранения распространения и приумножения культурных, духовно- нравственных и эстетических ценностей человечества посредством реализации художественного замысла

4. СТРУКТУРА И СОДЕРЖАНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

Общая трудоемкость дисциплины составляет 7 зачетных единиц, 252 часа.

№ п/п	Раздел дисциплины	Семестр	Недели семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в часах по очной форме обучения					Форма текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) форма промежуточной аттестации (по семестрам)
				Лекции	Семинары	Практические	Практическая подготовка	Самостоятельная работа	
1	Раздел 1 Введение в теорию драматургии	4	1-18	24		12		17	Зачет
		5	1-18	24		12		17	Контрольная работа
2	Раздел 2 Театрализация как творческий метод	6	1-12	12		12		34	Реферат, зачет
3	Раздел 3 Сценарная практика	7	1-18	6		26	4	52	Контрольная работа, экзамен
			Всего: 252	**66**		**62**	**4**	**120**	

5. ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

В соответствии с требованиями ФГОС ВО по направлению подготовки реализация компетентностного подхода предусматривает использование в учебном процессе активных и интерактивных форм проведения занятий в сочетании с внеаудиторной работой с целью формирования и развития профессиональных навыков обучающихся.

Интерактивные технологии обучения, предполагают организацию обучения как продуктивной творческой деятельности в режиме взаимодействия обучающихся друг с другом и с преподавателем.

5.1. Содержание разделов (тем) дисциплины

№ п/п	Раздел (тема) дисциплины	семестр	Неделя семестра	Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость в (часах)						Формы текущего контроля успеваемости. Форма промежуточной аттестации.
				всего	лекции	семинары	практические	Практическая подготовка	самостоятельная работа	
	Раздел 1 Введение в теорию драматургии									
1	Своеобразие номера в театрализованном представлении	4	1-18	**53**	24		12		17	Зачет
2	Репризность текста. Парадокс – важнейший элемент номера. Анекдот, какфольклорная микродраматургия	5	1-18	**53**	24		12		17	Контрольная работа
	Раздел 2 Театрализация как творческий метод									
3	Значение комедии дель Арте для развития мирового театра	6	1-6	**23**	6				17	
4	Чарли Чаплин. Методика построения номер	6	7-12	**35**	6		12		17	Реферат, зачет
	Раздел 3 Сценарная практика									
5	Драматургия Бертольда Брехта, как ключ к пониманию приемов построения сценария театрализованного представления	7	1-6	**19**	2				17	
6	Действенная структура сценария («Мистерия буфф»)	7	7-12	**19**	2				17	
7	Что такое сценарий массового зрелища и театрализованного представления	7	13-18	**50**	2		26	4	18	Контрольная работа, экзамен
				252	**66**		**62**	**4**	**120**	

Раздел 1 Введение в теорию драматургии

Своеобразие номера в театрализованном представлении

Номер -- отдельное, законченное выступление одного или нескольких артистов. Последовательность, "монтаж" номеров составляет суть концерта, театрализованной программы, эстрадного спектакля. Первоначально понятие "номер" использовалось в прямом смысле, определяло порядок следования артистов друг за другом: первый, второй, пятый… в эстрадной (или цирковой) программе (также чередование отдельных сцен в опере -- "номерная опера", в балете).

В сценарии номер можно определить как отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой.

Структура номера идентична структуре любого драматического действия. Здесь должен быть своеобразный экспозиционный момент, необходимая завязка действия. Номер не может существовать и без развития, напряженность которого зависит от конкретных задач постановщика. Кульминационный момент в номере выражается чаще всего как контрастный перелом, без которого не может быть необходимой полноты развития всего сценария. Заключается номер, как правило, разрешительным моментом, приводящим действие к относительной завершенности.

Номер должен быть относительно коротким по напряженности, но не куцим. Его продолжительность находится в прямой зависимости от его функции, назначения, задачи в общем решении темы: не меньше и не больше того, что ему отведено художественной логикой.

У каждого музыкального жанра есть своя форма существования. В оперном театре это спектакль -- целостное, развернутое, художественно завершенное произведение. Для симфонического, духового оркестра, оркестра народных инструментов, камерных ансамблей и солистов такой формой является концерт, включающий в себя исполнение одного или нескольких произведений. Для музыкальной эстрады -- тоже концерт, но особого рода. Его основой являются музыкальные номера разных жанров и стилей. Например, когда поют в сопровождении оркестра русских народных инструментов -- это академический концерт, а в сопровождении инструментального ансамбля тоже народных инструментов -- эстрадный. Такое, различие определяется спецификой исполнения, характерной для каждого жанра. Одной из главных особенностей музыкального эстрадного номера, вокального или инструментального, является специфика общения со зрителем. Эстрадный исполнитель всегда непременно обращается к залу, к зрителям. Эта черта музыкальной эстрады имеет исторические корни. Еще скоморохи на народных гуляньях вступали в прямое общение со слушателями. В настоящее время непосредственное общение со зрителем стало более сложным и многозначным. У очень точно и интересно эту мысль выразил А. Алексеев в книге "Серьезное и смешное". На эстраде, в отличие от академического концерта, "вы все время чувствуете, что это не для вас говорят, а с вами разговаривают...".

Эта черта исполнительского искусства -- будь то музыкальный фельетон, куплеты, песня, инструментальная пьеса -- определяет сущность и отличие эстрадного номера от академического исполнения. Когда солист-инструменталист, вокалист подходит к краю эстрады, поет песню или играет музыкальную пьесу -- это не просто исполнение, а глубоко личное, задушевное обращение к сидящим в зале, ко всем сразу и к каждому в отдельности.

Эстрада очень тесно связана с театром, формы произведений театра и эстрады различны. Если в первом, как отмечал А.Анастасьев, это - спектакль, то в искусстве эстрады - номер, который, по выражению Ю.Дмитриева, "является основой эстрадного искусства".

Вместе с тем, в науке об эстраде существует пробел. Единодушное признание того, что именно номер является основой и "единицей измерения" искусства эстрады, с одной стороны, и фактическое отсутствие теории создания эстрадного номера, с другой, создает своего рода "парадокс об эстрадном номере". Главенствующее положение номера в структуре искусства эстрады заставляет сделать следующий принципиальный вывод: именно художественные достоинства эстрадного номера, в конечном счете, определяют вектор развития эстрадного искусства в целом. Поэтому анализ художественной структуры эстрадного номера в тесной связи с методологией его создания может быть обозначен в качестве одной из ведущих проблем эстрадоведения, которая требует основательного исследования.

В создании эстрадного номера концентрируется творчество автора, актера, режиссера, художника. Отдельные вопросы работы автора и художника рассматриваются в диссертации при анализе художественной структуры номера, но основное внимание сосредоточивается на творчестве актера и режиссера.

В создании художественного образа в эстрадном номере актер, как и в театре, занимает ведущую позицию. Но на эстраде это особенно заметно из-за ее чрезвычайной персонифицированности. Практика показывает, что артисты эстрады, в отличие от театра, часто являются авторами своих произведений искусства - номеров. Кроме того, импровизационное искусство актера, являющееся основой отдельных жанров эстрады, заставляет исследовать особенности процесса создания номера непосредственно в момент его исполнения.

Режиссура эстрадного номера, концентрирует все составляющие постановки номера и в работе с автором текста, и с композитором, и с балетмейстером, и с художником, и с актером. Эту аксиому приходится повторять, так как с сожалением надо отметить, что почти не сформулированы и совсем не обобщены даже основные аспекты теории и практики работы

режиссера над эстрадным номером. "О работе режиссера внутри номера говорилось, по-моему, мало, - справедливо отмечала, к примеру, Н. Завадская. - Между тем она необходима артисту, даже если он обладает всеми профессиональными навыками". Любые, даже самые выдающиеся профессиональные навыки артиста эстрады становятся бессмысленным набором трюков, реприз и других выразительных средств, если они не приведены к общему знаменателю целостного художественного образа, что и является одной из основных составляющих профессии режиссера вообще. И нет никаких причин считать эстрадный номер исключением из этого правила.

Репризность текста. Парадокс – важнейший элемент номера. Анекдот, какфольклорная микродраматургия

Театрализованные представления - самая емкая и многогранная форма массового искусства, включающая в себя поэзию, музыку, театр, декорационное искусство, хореографию, кино и пиротехнику, а так же некоторые формы спорта - художественную гимнастику, массовые гимнастические выступления, танцы на льду и пр.

Сама практика развития театрализованных представлений в нашей стране формирует те или иные их конкретные 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.

"Назрела необходимость выделить театрализованные представления в отдельный род искусства, имеющий специфику как в плане соотношения функций и задач, так и в художественной образности. И в этом смысле театрализованное представление - понятие наиболее точное. С одной стороны, оно означает театр в самом широком смысле этого слова, и в основе своей соответствует понятию рода. С другой стороны, эволюция театрализованных представлений свидетельствует и об определенном, реально существующем движении в сторону видовых и жанровых подразделений. Этот древнейший и всегда новый, благодаря тесной связи с жизнью, род искусства имеет много точек соприкосновения с профессиональным театральным искусством. Но, как уже было сказано, характеризуется и многообразными особенными чертами" **(40)**

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.

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, тантамореска, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика - все это может найти применение в агитационно-художественном представлении.

Смешное, комическое в искусстве издавна подразделяется на два основных вида - сатиру и юмор. Юмор и сатира несут в себе намек на улучшенную действительность, лишенную критикуемых недостатков.

Сатира наносит злые удары. Ядовитая насмешка, помогает ориентировать общественное мнение, показывая дурное во всей его неприглядности и побуждая активно действовать против него.

Может быть и такое, что в программу включается яркая сатирическая сценка, содержание которой не совсем совпадает с местными фактами, а после сценки идет комментарий к событиям, имевшим место на данном предприятии или в хозяйстве. Или же в конце сценки участники представления "выходят из образов" и произносят свой приговор тем, кто был подвергнут критике.

Юмор призван добродушно высмеивать мелкие человеческие слабости, отдельные частные недостатки и способствовать образной подачи фактического материала.

Но со смехом надо обращаться вдумчиво, осторожно. Иногда первые впечатления и наблюдения бывают поверхностными, приблизительными, не отражающими сущности фактов. Нет смысла, например, "стрелять из пушек по воробьям", т.е. обрушивать огонь сатиры на незначительные явления, заслуживающие в лучшем случае юмористического замечания, шутки. Нельзя и делать объектом насмешек те человеческие черты и слабости, которые не могут быть "исправлены" (насмешки над внешностью, физическими недостатками и т.д.).

Для образной критики тех или иных недостатков в агитационно-художественных программах можно пользоваться самыми разнообразными выразительными средствами: репризой, так называют наипростейшую комическую реплику, игру смыслами, неожиданное, но оправданное сближение далеко отстоящих друг от друга понятий.

Репризы в устах ведущих, репризность текста игровых сцен и номеров активизируют внимание зрителей, помогают воздействовать на их эмоции и разум.

Так, в представлении, посвященном охране природы, браконьер-охотник, рассказывая о своем лучшем друге, ходившем "по краю родному" на трех изюбров, констатирует: "А теперь тоже ходит по краю, только край узенький, шаг вправо, шаг влево считается побегом"…

Вслед за репризой можно назвать таки художественно-образные средства, как аллегория и символика. Отдельные факты подвергаются осмеянию и в скрытой форме - в виде иронического намека, притчи.

Ирония - это прием художественного осмеяния, содержащий в себе оценку того, что осмеивается. Отличительным признаком иронии является двойной смысл, где истинным выступает не прямо высказанный, а противоположный ему, подразумеваемый смысл. И чем сильнее противоречие между ними, тем ярче ироническая окраска. Ирония основана на сопоставлении данного и должного.

В одном эстрадном монологе рассказывается о "прелестях" городской жизни следующим образом:

"Вот, говорят, в нашем городе воздух загрязненный. Вредный, мол. На это я скажу: кому как! Мне, который привык, этот воздух даже очень полезен. Меня, наоборот, от озона мутит. Ей-богу! Час по лесу походишь - сердце свербит, а "Беломор" закуришь - вроде и отпускает. В прошлый месяц коллективно за грибами ездили, так, веришь, со мной в роще обморок случился. Надышался кислорода - организм не выдержал. Хорошо еще, ребята сообразили: подтащили меня к автобусу, к выхлопной трубе… еле отдышался!"

Двусмысленность здесь основана на сопоставлении данного и общеизвестного.

Злая, негодующая ирония, изобличающая явления, особенно опасные по своим общественным последствиям, называется сарказмом. Сарказм является одним из сильнейших средств критики.

Сатирический намек (особенно в репризе) - также одно из распространенных художественно-выразительных средств. В основе намека - неожиданное сближение двух частных понятий, позволяющее догадаться о третьем, более общем.

Реприза может служить выражением не только отрицательной, но и положительной оценки фактов и явлений. Но в том и в другом случае контекст помогает понять недосказанный вывод.

Гипербола, т.е. преувеличение тех или иных свойств изображаемого предмета или явления, усиливает нужное впечатление, делает его ярче.

Литота - художественное преуменьшение.

Снижение - художественно-выразительное средство, основанное на соединении возвышенного с узко практическим, явлений обобщающего характера и сугубо конкретных.

Пародия - ироническое подражание осмеиваемому образу, передача в гиперболизированном виде свойственных ему характерных черт, доведение их до абсурда, нелепости, чем и достигается сатирико-комический эффект.

Формы и приемы художественной обработки материала могут быть самыми различными. Таким образом, можно явления одного порядка художественно разработать разными средствами. Классифицировать и группировать эти средства и приемы можно по-разному, суть дела от этого не изменится. Многообразие средств выразительности - залог художественной полноценности агитационно-художественной программы, как и сценария любого вида театрализованного представления.

Так в чем же видовая специфика агитационно-художественного представления во всех его разновидностях? Ясно, что такое представление - это, прежде всего агитация театрально-художественными средствами.

Раздел 2 Театрализация как творческий метод

Значение комедии дель Арте для развития мирового театра

Комедия дель арте установила главные законы сцены:

1. непрерывность действия; при любых поворотах сюжета действенная линия никогда не прерывалась. Бригелла обязан был за этим следить и соединять куски спектакля, если дзанни вставляли какую-либо импровизацию в ход сюжета;
2. спектакль – единое целое; это вытекает из непрерывности действенной линии;
3. коллективность актерского творчества – актерский ансамбль; это выработалось благодаря импровизации и требовало абсолютного внимания партнеров по сцене;
4. определила амплуа актеров: маски комедии дель арте – это и есть первые амплуа.

Комедия дель арте выдвинула первых великих мастеров, широко популярных в Европе.

В игре актеров комедии дель арте слитно существовали танец, пение, трюк. Всё это было динамично и подчинено главной мысли спектакля. В игре актеров были неотделимы друг от друга лицедейство и клоунада.

Актеры комедии дель арте были учителями для актеров всех европейских стран.

Все крупные деятели театра во все последующие эпохи, стремясь к обогащению театральной выразительности, увлекались идеей комедии дель арте (импровизацией, сочетанием слова, танца, пения, трюка).

Испанское возрождение. «Золотой век» испанского театра.

Испания была страной, которая отвоевала свою независимость в длительной, многовековой борьбе с иноземными захватчиками – маврами. И эта освободительная борьба – Реконкиста, – длившаяся на протяжении семисот лет, повлияла на национальный характер испанцев, свободолюбивый, гордый, храбрый. За эти семь столетий сформировалась страна Испания и испанская нация, возникали народные обычаи и законы. Испанский крестьянин, по существу, никогда не был крепостным: отвоёвывая землю у мавров, он отвоёвывал свою свободу. В ходе Реконкисты независимыми становились города: они обретали городские свободы, охранявшие их от произвола феодалов. По мере побед испанцев над маврами происходило формирование единой нации, создание целостного королевства.

Победоносное завершение Реконкисты и продвижение испанских границ далеко за пределы Пиренейского полуострова стимулировали подъем национального духа, в котором народное мировоззрение причудливо сочеталось с чертами рыцарской и христианской идеологии. Такова была идеологическая основа испанского гуманизма. Гуманизм не отверг идеалов рыцарской чести, но, восприняв их, заполнил новым содержанием. С позиций гуманизма «человек чести», будь он знатным рыцарем или простым крестьянином, приравнивался к единому идеалу, и в испанских драмах нередки случаи, когда низкорожденный герой торжествовал моральную победу над дворянином, уронившим свою честь.

Театр испанского Возрождения развивался на основе драматургии (в отличие от итальянского). Театр был овеян духом народного героизма и питался великими традициями народной поэзии. Этот театр впервые вывел на сцену героя, в котором был выражен гуманистический идеал.

Национальная история испанского театра начинается с труппы Лопе де Руэды – актера, литератора, руководителя бродячей труппы. Он оказал услугу испанскому театру тем, что на практике утвердил реальную тему как исходное начало драматического творчества, сумел в своих пьесах наметить живые психологические образы, использовать богатство народной речи и, что самое главное, сделал театр достоянием народа.

Вот как описывает Сервантес бродячий театр Лопе де Руэды:

«Во времена этого славного испанца всё театральное имущество помещалось в одном мешке и состояло примерно из четырех белых, обшитых золотом полушубков, четырех бород и париков и четырех пастушеских посохов… Сцену представляли образовавшие квадрат четыре скамьи, на которых настелены четыре или шесть досок, и она возвышалась над полом всего на четыре пяди… Декорацией служило державшееся на двух верёвках старое одеяло, отделявшее подмостки от того, что теперь именуется актерской уборной, и скрывавшее хор, который без всякого аккомпанемента пел какой-нибудь старинный романс».

Но «золотой век» испанского театра связан с именами Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона, Тирсо де Молины. О значении театра, его влиянии на публику писали эти великие драматурги.

Сервантес свои мысли о театре вложил в уста своего Дон Кихота:

« Мне бы хотелось, чтобы ты оценил и полюбил комедию, а следственно, и тех, кто ее сочиняет, ибо все они суть орудия, приносящие государству великую пользу: они беспрестанно подставляют зеркало, в коем ярко отражаются деяния человеческие, и никто так ясно не покажет вам различия между тем, каковы мы суть, и тем, каковыми нам быть надлежит, как комедия и комедианты».

А Лопе де Вега в трактате «Новое руководство к сочинению комедий» пишет:

«Тем превосходней нет, чем тема чести;
Они волнуют всех без исключенья,
За ними темы доблести идут, –
Ведь доблестью любуются повсюду».

Испанская сцена была богата пьесами самых различных жанров – здесь показывались исторические драмы на мотивы героических легенд, кровавые трагедии в духе Сенеки, комедии с невероятными путаницами, пьесы о святых, фарсы. Но все они были лишены значительного содержания, целостных характеров.

Зачинателем новой драматургии был гениальный автор «Дон Кихота» Мигель де Сервантес Сааведра (1547-1616). Он считал, что комедия должна быть зеркалом человеческой жизни, примером нравов, образцом истины. Он был участником войн, которые вела Испания, попал в плен к маврам, а когда вернулся на родину, познав все тяготы рабства, решил рассказать о пережитом. Он пишет две трагедии – «Алжирские нравы» и «Нумансия», в которых воспевает стойкость, достоинство испанцев, ведущих борьбу с врагами-завоевателями.

Кроме больших пьес, Сервантес написал восемь интермедий (одноактных комедий). Действующими лицами здесь были разорившиеся чванливые идальго, блудливые монахи, ловкие мошенники, веселые девицы, ревнивые старики, глупые мужья, актеры, студенты и прочий городской люд. Лучшая из интермедий – «Саламанкская пещера». В ней глупый мужик-крестьянин оказывается обманутым, так как не может из-за своего невежества и суеверия раскрыть наглый обман студента и догадаться, что черти, которых тот якобы вызвал из Саламанкской пещеры, не кто иные, как поклонники его жены и служанки – сакристан (т.е. священник) и цирюльник. Мораль тут простая и здоровая: если человек нарушает законы природы или прозябает в невежестве, он несет за это кару.

Лопе Фелис де Вега Карпьо (1562-1635) – величайший поэт Испании, имя которого по праву стоит рядом с именами Шекспира и Мольера. Лопе де Вегу называли «самодержцем театральной империи». В его творчестве есть что-то легендарное. Им написано 2500 пьес (по другим источникам – около 3000). Сохранилось лишь 500, но и эта цифра рекордна, ибо ни один драматург мира не написал больше. Легендарна и лёгкость, с какой он сочинял пьесы в стихах: акт – за одно утро, пьесу – за два-три дня. Рано пробудившаяся способность к поэзии была не только результатом природной одаренности. Он получил блестящее образование в мадридской коллегии иезуитов, а затем – в Королевской академии. Он изучал историю, философию, литературу античности, штудировал трактаты итальянских гуманистов, зачитывался итальянскими поэтами. Его интересовали и другие науки – математика, астрономия. Но главным источником его вдохновения была его страстная, деятельная натура, его неуёмная жажда жизни. Так же, как Сервантес, он вступил добровольцем в армию, сражался с португальцами, принимал участие в походе «Непобедимой армады» и вернулся среди уцелевших в этой битве.

На испанской сцене в то время игрались бытовые комедии и комедии вымысла. Но первые отличались вульгарностью повседневности, а вторые содержали немало нелепостей и наряду с правдоподобными характерами – аллегорические фигуры (жанр моралите).

Лопе де Вега изгнал нелепости из героических сюжетов и поднял бытовую тематику до уровня поэзии.

Язык комедий Лопе де Веги, сохранив благородную поэтичность, достиг простоты разговорной речи.

Лопе де Вега ликвидировал традиционное противопоставление трагедии и комедии. Его герои совершали подвиги и были полны благородства.

Разная степень драматизма конфликтов его пьес позволяет говорить о новом жанре – о героической драме (драме рыцарской чести, народно-эпической драме).

Народно-эпическая драма – «Фуэнте Овехуна» («Овечий источник»). Это драма о борьбе народа против феодалов. Крестьяне деревни Фуэнте Овехуна восстают против узурпатора и насильника – командора ордена Калатравы и находят поддержку у короля, который заинтересован в обуздании дворянства. События и основной конфликт определяют эту пьесу как героическую драму.

В основе драмы – действительные исторические события.

Фуэнте Овехуна – местечко в северо-западной части провинции Кордовы, на границе с Эстремадурой с давних пор состояло в числе владений города Кордовы, но в 1460 г. было пожаловано королем Энрике IV магистру духовно-рыцарского ордена Калатравы дону Педро Хирону. Городской совет Кордовы опротестовал этот акт королевского своеволия. В конце 1463 г. король был вынужден изъять Фуэнте Овехуну из-под власти ордена и вернуть Кордове. Однако в 1468 г. командор ордена Калатравы Фернан Гомес де Гусман силой оружия внезапно захватил местечко, объявил его снова перешедшим под власть ордена и устроил там свою резиденцию. Только в 1475 г. городское управление Кордовы получило королевскую грамоту о восстановлении его прав на Фуэнте Овехуну и в следующем году оказало, по-видимому, помощь ее населению, восставшему против жестокой власти командора. В результате восстания, вспыхнувшего в Фуэнте Овехуне 23 апреля 1476 г. местечко было возвращено во владение Кордовы и тем самым в непосредственное ведение королевской власти.

Что такое – орден Калатравы?

В конце XII века в Кастилии были учреждены три духовно-рыцарских ордена: Калатравы, Сантьяго и Алькантары, первоначальной целью которых была борьба с маврами. С течением времени они превратились в могущественные феодальные организации. Во главе каждой из них стоял великий магистр, избиравшийся советом ордена и утверждавшийся в этом звании римским папой. Ему были подчинены командоры, управляющие отдельными округами. Резиденцией магистров Калатравы был город Альмагро, на юге Новой Кастилии.

Ведя борьбу с феодальной аристократией, противившейся государственной централизации страны, короли Фердинанд и Изабелла приняли меры к ликвидации самоуправления рыцарских орденов и к концу своего царствования добились признания за короной права на верховное магистерство во всех орденах.

Наиболее значительными постановками этой драмы являются:

7 марта 1876 г. – Москва, Малый театр. В роли Лауренсии – М.Н. Ермолова.

1 мая 1919 г. – Киев, режиссер-постановщик Константин Марджанов (Котэ Марджанишвили).

28 июня 1933 г. – Испания, Валенсия, режиссер Федерико Гарсиа Лорка, испанский поэт и драматург выступил постановщиком этого спектакля.

«Драма чести» в ее рыцарском варианте – это «Звезда Севильи» (1623) – лучшая из пьес этого жанра.

Честь и нравственная доблесть в представлении Лопе де Веги стоят в одном ряду, потому что чувство чести заключало в себе все требования высокой морали. Чувство чести должно было определять общественное поведение человека; оно диктовало принципы отношения человека к государству, т.е. становилось уже внутренним осознанием общественного долга. Честь и доблесть были высшим мерилом в личной, семейной жизни человека; законами чести охранялась верность в любви и дружбе, а доблесть, способность к самопожертвованию проверяли силу этих чувств. Гуманистическое представление о новом идеальном человеке в условиях Испании выразилось в образе человека чести.

Но сохранилось и иное, феодальное толкование идеи чести в такой сословной трактовке: обладать честью мог только человек высокого происхождения, а не простолюдин или крестьянин. В этой трактовке идея чести означала требование подчинить свои чувства долгу перед королем, даже если служение королю вступало в противоречие с голосом собственной совести.

В конфликте драмы «Звезда Севильи» столкновение двух концепций чести – как выражения нравственной доблести и как беспрекословного выполнения долга перед королем.

В комедиях «плаща и шпаги» Лопе де Веги обострен драматический элемент. В любовный сюжет включаются не только мотивы ревности, но и ситуации, когда честь героя оказывается под угрозой («Учитель танцев»). В «Собаке на сене» вопрос чести тоже в центре внимания. Здесь речь идет о равенстве в любви, но этому мешают сословные границы, диктующие нормы, обычаи, установленные в обществе; они мешают любящим соединиться: честь знатной

дамы (графини Дианы) задета, любящим необходимо расстаться. Но хитроумная авантюра слуги спасает положение, и вместо разлуки влюбленные играют свадьбу.

Кроме названных пьес, популярны комедии «Валенсианская вдова», «Девушка с кувшином», «Дурочка» и другие.

Тирсо де Молина (1583-1648) был прямым продолжателем традиций Лопе де Веги, отличался от него более прозаическим взглядом на жизнь.

Гуманистическое мировоззрение вступало в свою критическую полосу. Вера в гармоническую природу человека подрывалась торжеством эгоистических, собственнических устремлений, поэтому чуткий к жизненным впечатлениям драматург изображал героев нового времени без поэтического ореола, который был свойствен персонажам Лопе де Веги. Но, выступая критиком современных нравов, Тирсо де Молина сохранял жизнерадостность: он считал, что пороки проистекают не из самой человеческой натуры, а являются результатом нравственной распущенности, которую можно обуздать посредством морального и религиозного осуждения.

Тирсо де Молина был духовным лицом и занимал видные церковные должности. Писание пьес доставляло ему немало неприятностей, но он продолжал свою литературную деятельность.

Самая прославленная его комедия – «Севильский озорник, или Каменный гость», в которой дана первая разработка сюжета о похождениях Дон Жуана. Сюжетом стала народная легенда о некоем знатном идальго Хуане Тенорьо – знаменитом покорителе женских сердец, пригласившим к себе на ужин каменную статую командора Гонсало. Тирсо де Молина сурово осуждает своего героя за то, что им движет не искреннее чувство влюбленности, а хитрость; за то, что он добивается удовлетворения своих страстей обманом, при этом сам он остается холоден и расчетлив во всем. Он грешник и наказывается за грехи, позднее раскаяние его не спасает.

Другой веселой пьесой является «Дон Хиль Зеленые штаны»; это – комедия с переодеваниями, розыгрышами, путаницами. Сюжет развивается стремительно, он приобретает первенствующее значение. Страсти героев раскрываются не столько в психологическом плане, сколько в их действиях, поступках. Сила любви определяется не чувствами, а той предприимчивостью и изобретательностью, с которой герои добиваются своих целей.

Педро Кальдерон де Барка (1600-1681) – последний великий поэт испанского Возрождения. С его именем связано возвращение на сцену глубокой философской мысли – о жизненном идеале, о нормах общественного поведения, о смысле бытия, о героическом самопожертвовании, о жизни и смерти.

Его творчество началось с комедий с их путаницами, переодеваниями. Но затем, в свой зрелый период он пишет философские драмы. В его драмах идея чести окрашивается в суровые, аскетические тона, но при этом сохраняет свой смысл нравственного и общественного идеала.

Наиболее известные комедии Кальдерона – «Дама-невидимка», «Игра любви и случая» и другие; драмы – «Стойкий принц», «Врач своей чести», «Саламейский алькад» и другие.

Чарли Чаплин. Методика построения номер

Образ Чарли снискал любовь зрителей всех стран мира. Эта любовь явилась ответным откликом на великую любовь самого художника к людям, которая окрашивает его комедии в мягко-лирические, теплые, глубоко душевные и в то же время мажорные тона. Единство смеха и любви даже в острых сатирических памфлетах одерживало победу над жестокими и одновременно комичными силами зла, оставляя светлый и неизгладимый след почти в каждом человеческом сердце.

Сравнивая картины разных лет, нельзя не прийти к выводу, что природа смешного, технология комических приемов у Чаплина почти не менялись. Более того, в полнометражных фильмах встречалось немало старых трюков, отдельных находок и комических положений, знакомых еще по короткометражным комедиям. Примеров тому бесчисленное множество, ограничимся поэтому лишь несколькими.

Виски, вылитое пьяным миллионером из наклоненной бутылки в широкие штаны Чарли, в «Огнях большого города» напоминало воду, вылитую в шляпу, в картине «Лечение». Игра с дверьми, которыми в «Новых временах» Чарли-официант сбивал с ног других официантов, воспроизводила с незначительными изменениями такую же игру в «Ринке». Парикмахер из «Великого диктатора» натирал салфеткой лысину своему клиенту теми асе движениями чистильщика сапог, какими Чарли из «Малыша» вытирал тряпкой шею своему малолетнему

воспитаннику. Вся манера держаться, особая походка, жесты Чаплина — Хинкеля во многом напоминали Чаплина — Хозе из пародийной картины «Кармен».

Однако значительная часть подобных излюбленных движений, трюков, положений или сцен только относительно может быть названа повторами, ибо их введение почти каждый раз бывало оправдано новой смысловой ситуацией, наполнено новым содержанием.

Первичные «разработки» в короткометражках, скорее, можно рассматривать в общем контексте Чаплиниады как пробы пера, как своего рода заготовки.

Катание Чарли на роликах в универмаге («Новые времена») заставляло вспомнить одну из центральных сцен в «Ринке». Но если там вся акробатика на роликах не преследовала другой цели, кроме создания дополнительных комических эффектов, то здесь эта сцена, как мы знаем, содержала мысль о непрочности, иллюзорности благополучия маленького человека в мире богатств. Скрытая мысль об ограниченности мещанского представления о счастье пронизывала весь иронически-гротескный эпизод в «идеальном коттедже», включающий сцену с коровой, которая повторяла в некоторых деталях сцену из «Бродяги» или «Солнечной стороны». Обыгрывание рычага конвейера напоминало обыгрывание рычага для открывания люка в фильме «За кулисами экрана», но оно входило теперь неотъемлемой частью в эпизод с помешавшимся Чарли, имеющий важное социальное значение. В упоминавшейся уже сцене с Чарли-официантом танцующая толпа буквально засасывала его вместе с заставленным подносом, чем подчеркивалась механичность, одуряющая бессмысленность ее веселья.

Вся глубина мысли Чаплина неизменно выражалась в подтексте фильмов— в подтексте их главных образов и сюжетных построений. Так, в отличие от ранних комедий непосредственное противопоставление Давида и Голиафа стало постепенно все реже сохраняться в зримых образах и чаще уходило в подтекст. Огромный полицейский — уже эпизодическая фигура, только один из многочисленных врагов. Главный же враг — миллионер или президент сталелитейной корпорации— внешне вполне нормален и предельно реалистичен (только гневная сатира «Великого диктатора» потребовала карикатурного заострения образа Хинкеля). Стилистическая контрастность актерского исполнения главного и второстепенных персонажей служила во многих фильмах сознательным художественным приемом, который подчеркивал внешнюю комичность условной фигуры Чарли. Как и окружающая Чарли реалистическая обстановка, эта контрастность помогала Чаплину выявлять философскую сущность создаваемого им образа.

Той же целью обусловлены и знаменательные изменения, происшедшие в исполнительском мастерстве самого Чаплина. Несмотря на сохранение старой клоунской маски, в чаплиновской игре все заметнее проявлялись черты реалистического искусства, которые приобретали особенно четкие контуры благодаря его таланту психологического перевоплощения.

Подтекст чаплиновских фильмов раскрывался всеми средствами драматургии и режиссуры и актерского исполнения: он присутствовал, как правило, и в малом — в деталях, в комических трюках. Именно он незаметно переводил авторский смех с Чарли на окружающую его среду, переадресовывал ей его мнимый алогизм.

Чаплин необычайно развил свое искусство извлекать из смешного серьезное. И, пожалуй, упоминавшиеся выше повторы лучше всего показывают эволюцию его мастерства. Ибо эта эволюция, начавшаяся еще, как мы видели, в короткометражных комедиях и продолженная в «Малыше», «Пилигриме», «Золотой лихорадке» и «Цирке», привела к смысловой наполненности и целеустремленной мотивировке почти всех комических трюков. Будучи одним из специфических средств комедийной выразительности, трюки вырастали у Чаплина в стройную, однородную по направленности подтекста и органичную для данного фильма систему. В «Новых временах» они приобрели преимущественно социальное звучание.

В «Огнях большого города» следует подчеркнуть, скорее, психологическую окраску трюков. Например, игра Чарли в смущение при виде статуи обнаженной женщины (использованная как насмешка над обывательским лицемерием еще в короткометражных картинах «Его новая работа», «Бегство в автомобиле», «Работа», «Контролер универмага», «Лавка ростовщика») здесь служила вместе с тем раскрытию мировосприятия и настроения героя. Точно так же, скажем, бой на ринге представлял собой не столько танцевальное антре, каким он прежде всего был некогда в «Чемпионе», сколько важное моральное испытание для Чарли.

Показательным явился случай, который произошел во время работы художника над этим фильмом и о котором вспомнил кинорежиссер Г. В. Александров в своем выступлении в 1944 году на торжественном заседании в Москве, посвященном пятидесятипятилетию Чаплина. «Мне посчастливилось присутствовать в Голливуде на съемках картины «Огни большого города», —

рассказывал Г. В. Александров, — и наблюдать, как Чаплин снимал для этого фильма очень смешную сценку. Заработав деньги, бродяга Чарли направляется к своей слепой возлюбленной. По пути ему попадается нищий, не простой, обычный, а своеобразный, механизированный нищий. Он сидит на тротуаре с никелированной кассой и каждый раз, получая подаяние, выбивает чек и вручает его подателю милостыни. Бродягу заинтересовывает эта процедура, и он, увлекшись шумом, звоном и треском кассы, подает нищему одну монету за другой, пока не остается без денег, с руками, полными чеков. Во время съемки всем окружающим очень нравилась сцена. В просмотровом зале, когда Чаплин принимал заснятый материал, все также восхищались остроумием и блеском фрагмента. Но когда картина «Огни большого города» была готова, этой сцены в ней не оказалось. «Сцены подобного рода, — объяснил мне Чаплин, — имеют право на существование в других картинах, но я стремлюсь к иному. Эффект этой сцены основан на механическом трюке, а для меня в искусстве главное — человек».

Однако, став более содержательными и целеустремленными, чаплиновские трюки, часто повторявшие приемы ранних короткометражных комедий, не только не утратили своего былого заряда смеха, а, наоборот, казались еще смешнее, чем прежде. Трагикомические приключения и забавные, но внутренне логичные поступки Чарли находились почти всегда в русле единого сюжетного действия, двигали его вперед, обогащали характеристику как героя, так и других персонажей, вскрывали авторское отношение к изображаемым событиям.

Все это не означает, конечно, что в комедиях Чаплина не было «просто смешных» деталей, — в противном случае они, без сомнения, потеряли бы очень многое. Чаплин широко пользовался созданием эффектов неожиданности (в «Новых временах» Чарли, присев отдохнуть у кювета дороги, снимает с головы шляпу и начинает обмахивать ею… разутую ногу), контрастами (на чисто внешнем противопоставлении проводится в «Великом диктаторе» вся линия маленького Хинкеля и грузного Наполони), повторностью, параллелизмом комических действий и положений (на этом принципе в «Огнях большого города» основаны не только сцена падений Чарли и миллионера в воду, но и бой на ринге и сцена, когда миллионер выливает виски в штаны Чарли и т. д.). Практически ни один эпизод не обходился без применения актером средств комического преувеличения или преуменьшения.

Но даже такие, казалось бы, «только смешные» трюки и приемы в сочетании с другими комическими деталями, то есть в общем контексте эпизода, приобретали часто определенное смысловое значение и направленность. Умело введенные мелочи дописывали целую картину, соответственно настраивали зрителя, вызывали у него нужные эмоции, умозаключения.

Так, в сцене, непосредственно предшествующей бою на ринге в «Огнях большого города», Чарли по секрету, чуть ли не на ухо о чем-то спрашивает своего противника, а тот кивком головы указывает направление. Зрители уверены, что Чарли интересовался местонахождением уборной. Однако он подходит к баку с водой, преспокойно пьет и возвращается обратно. Это точно рассчитанная неожиданность вызывает смех, но смех осмысленный. Ибо, находясь в ряду других аналогичных по характеру поступков Чарли (использование амулета боксера-негра, заискивающее, жеманное кокетство с противником, заставляющее того спрятаться от героя за занавеску, прежде чем снять брюки, и т. п.), подобный трюк работал на его образ. Экстравагантное, глупое поведение героя объясняло зрителям его внутреннее состояние, позволяло понять, что ему явно не по себе в непривычной обстановке, что он растерян, испуган.

Благодаря такому продуманному отбору психологических деталей и оказалось возможным полное воплощение создаваемого Чаплином образа.

Только в крайне редких случаях характерная деталь теряла у него силу своего воздействия из-за неточной выверенности ее, из-за придания ей самодовлеющего значения. Такое нарушение подчиненности отдельного, частного цельному замыслу всегда мстит за себя. Из немногочисленных примеров этого рода можно назвать сцены с проглоченным свистком в «Огнях большого города» (первый звуковой гэг в истории кино!) и с урчанием в желудке в «Новых временах». Как одна сцена, так и другая должны были подчеркивать случайность, незакономерность появления Чарли в чуждой обстановке роскошного дома миллионера или его пребывания в обществе чопорной жены священника. Но они оказались неоправданно затянутыми, отягощенными посторонними ассоциациями и новыми, отвлекающими деталями: тут и шофер такси, и свора собак, тут и несносная болонка, и радиопередача о несварении желудка и т. д. Все это привело к тому, что упомянутые сцены потеряли смысловой стер-ясень и их комедийность несколько поблекла.

Подобные мелкие просчеты, повторяю, были крайне редки и потому не характерны. Свидетельствуя о сложности работы с деталью, они самой своей исключительностью подчеркивают ту высоту, которой это искусство достигло у Чаплина.

Хотя с приходом в кино звука удельный вес деталей неизбежно стал более скромен, их обыгрыванию все же придавалось важное значение. Иногда обстановка и вещи поднимались до самостоятельного и обобщающего художественного образа («кормящая машина», конвейер). Но чаще они, как и раньше, играли вспомогательную роль. Интересный пример в этом отношении дал «Великий диктатор»: в кабинете Хинкеля даже на письменном столе стоял его собственный бюст, с которым Наполони обращался весьма пренебрежительно, даже зажигал о него спички. Одна и та же деталь помогала здесь раскрытию пустого, тщеславного характера диктатора Томании и истинного отношения к последнему его «друга» диктатора Бактерии. (Напрашивается сравнение с обыгрыванием саксофона в «Парижанке», служившим характеристике также двух персонажей — Пьера Ревеля и Фифи.)

При обыгрывании вещей артист широко использовал свое пантомимическое искусство. Классическим примером является игра Хинкеля с глобусом— простой клоунский номер, ставший гениальной пародией и страшным символом. «Пантомима… — писал Чаплин в 1936 году, — делает переход от фарса к пафосу и от комедии к трагедии более ровным и постепенным…». (В этой связи необходимо отметить, что пантомима сохранила свое почетное место и в более поздних фильмах. Если, скажем, в финале «Огней большого города» артист мог заставить зрительный зал плакать с помощью одного лишь цветка, то в «Огнях рампы» с помощью несуществующей блохи он заставит его смеяться.)

Богатейшая и тончайшая мимика приобрела у Чаплина не менее важное значение, чем голосовая интонация у какого-либо другого актера. «Малейшим движением бровей, — писал американский журнал «Херрисонс рипортс» в феврале 1931 года, — он может вызвать у публики безудержный смех и с такой же легкостью заставить зрителя проливать слезы». Чаплин не боялся прибегать в пантомимических сценах и к простому пояснительному, иллюстративному жесту. В «Огнях большого города» Чарли приносит заболевшей цветочнице купленную в магазине утку; поддерживая миф о своем аристократизме, он объясняет, что убил птицу на охоте. Объясняет он это преимущественно с помощью жестов, выразительно имитирующих стреляющего охотника. Чаплин здесь откровенно, по-цирковому играет на зрителя — ведь девушка слепа. Подобная актерская вольность, пренебрежение условностями, немыслимые в театре или кинофильмах типа «Парижанки», вполне допустимы в эксцентрической комедии.

Но наряду с этим Чаплин-актер обладал высшим даром заставить зрителя забыть обо всех условностях кинематографа, заставить его сопереживать с героем его злоключения. Исполнительское мастерство артиста основывалось в соответствии с общим характером играемого им образа на сочетании обнаженного циркового приема с замечательной техникой внутреннего раскрытия образа, присущей большим драматическим актерам. Еще много лет назад критики поражались необыкновенной выразительности чап-линовских глаз. Например, в ранней короткометражной комедии «Кармен» взгляд умирающего Хозе («Хозьери») был по-настоящему трагичен. В дальнейшем красноречие глаз, умело и продуманно акцентированное крупным планом, заменяло порой длинные монологи, делало ненужными целые пояснительные сцены — зритель и без них проникал в переживания и чувства героя. Нельзя не вспомнить здесь вновь концовку «Огней большого города»: невыносимое страдание и радость, мучительный стыд и тоску, робкую нерешительность и затаенный порыв сердца — все это артист сумел передать одним взглядом. А цветок в губах, чуть тронутых печальной улыбкой, и трагический излом бровей служили достойной рамкой этого зеркала чаплиновской души [Чтобы добиться от своей партнерши В. Черрилл, игравшей цветочницу, хотя бы приблизительно равного по выразительности и искренности ответного взгляда, Чаплин вынужден был снимать один ее крупный план чуть ли не неделю.]. Недаром в богатой литературе о Чаплине так часто встречаются афористичные восторги по поводу выразительности его глаз, вроде: «…сила его игры не в приемах и не в мимике, совершенных самих по себе, а в блеске и красноречии его глаз; у него сотня глаз в одной паре» — или: «…огромные скорбные глаза Чаплина разоблачают комедийный антураж. С них начинается недоверие к смешному у Чаплина. Через них постигаешь, насколько страшно это смешное».

Драматическая техника актера обогащалась в еще большей степени, чем эволюционировали его цирковые приемы. К ней Чаплин стал обращаться теперь не только в трагические или лирические моменты, как это в основном бывало в короткометражных фильмах,

но и в комических сценах. Великолепная драматическая игра придавала психологическую окраску трюково-эксцентрической ткани фильмов, заставляла по-новому звучать старые приемы.

Еще в ранних своих фильмах Чаплин умело использовал, например, постоянную смену ритмов как одно из действенных средств пантомимической выразительности. В полнометражных комедиях эта смена ритмов находила выражение не только во внешнем пластическом рисунке движений актера, но превращалась часто в многообразие внутренних ритмов жизни образа, основанных на подтексте роли или ситуации. Вот в «Огнях большого города» торжествующий Чарли отдает слепой цветочнице деньги на лечение, добытые с трудом у миллионера. Когда девушка в порыве благодарности целует ему руку, артист комично играет смущение. Вынув припрятанную последнюю кредитку, Чарли отдает также и ее. Этот жест выявляет благородство героя, но вместе с тем вызывает смех, ибо разоблачает его наивную хитрость. Сумев передать — как и во многих других случаях — возвышенное через смешное, актер подчеркнуто беззаботно прищелкивает в воздухе пальцами и строит самоуверенную мину: что, мол, значат эти деньги — стоит Чарли захотеть, и денег будет сколько угодно! И вот тут-то в чаплиновской игре начиналась неожиданная метаморфоза, замораживавшая смех в зрительном зале. Едва приметная замедленность самых обычных для Чарли жестов и движений одновременно с изменением выражения глаз выдавали подлинное настроение героя, накидывали тонкую вуаль грусти на весь комический эпизод. Чаплин эмоционально подготавливал зрителя к предстоящей сцене расставания героев, внушал ему предчувствие драматического финала.

Здесь снова и снова поражала удивительная простота актерского решения— та самая простота, которая оставалась общей чертой чаплиновского искусства. Художник стремился быть предельно доходчивым и понятным. Но простота его картин не имела ничего общего с упрощением, наоборот, их отличала необыкновенно высокая и совершенная техника — актерская, сценарная, режиссерская, операторская и т. д.

О том, с каким трудом подчас достигались Чаплином даже на вершине мастерства предельная четкость и кажущаяся простота его фильмов, живо и убедительно рассказал в свое время Эгон Эрвин Киш. В упоминавшейся уже его книге «Эгон Эрвин Киш имеет честь представить вам американский рай» содержатся интересные воспоминания в связи с просмотром на студии Чаплина чернового варианта начала «Огней большого города». Когда в зале после просмотра зажегся свет, Чаплин обратился к Кишу с вопросом: «Можете ли вы мне рассказать, что, собственно, вы видели на экране?» — Киш ответил:

«— Конечно. Весьма охотно. Итак, девушка продает на улице цветы. В это время приходит Чарли… Девушка предлагает ему…

— Погодите, погодите, вы что-то пропустили.

Чаплин смотрит на меня и на Синклера пронзительным взглядом — со страхом, чуть ли не с мольбой…

Но нет, мы никак не можем вспомнить, что мы пропустили.

— Ведь в это время подъезжает автомобиль!

Да, конечно, подъезжает автомобиль, из него выходит господин, проходит мимо Чарли, тот, как обычно, раскланивается с ним.

— Что же дальше происходит с автомобилем?

— Не знаю, — отвечаю я. Элтон Синклер говорит:

— Мне кажется, автомобиль едет дальше.

— К черту, к черту! — бормочет Чаплин. — Все испорчено.

Его помощники тоже в подавленном настроении.

Я продолжаю рассказывать дальше о том, что произошло. Девушка дает Чарли цветок, цветок падает на землю… Тут он замечает, что девушка слепа… Он покупает и удаляется… Потом он тихо, на кончиках носков, возвращается обратно… Он опять покупает цветок. Девушка хочет приколоть ему цветок и в это время нащупывает в его петлице цветок, который она уже раньше ему продала. Ей становится ясно, что этот человек вернулся сюда ради нее…

— …и…

— …она влюбилась…

— В кого?

— В Чарли.

— К черту! К черту!

В полном отчаянии Чаплин закрывает лицо руками… В чем же дело? Что за беда в том, что случайно заглянувший иностранец не в состоянии понять его гэг, его выдумки?!

О, это больше чем гэг… Улица — одна из элегантных улиц, господин— первый покупатель и его дама как бы символы этой элегантности. Господина, вылезшего из автомобиля, продавщица цветов принимает за того, кто купил у нее цветок и возвратился ради нее еще раз. Автомобиль все это время — мы этого вовсе не заметили — стоял на углу.

Как раз в то мгновение, когда слепая продавщица, по просьбе Чарли, прикалывает ему второй цветок, возвращается господин и садится в автомобиль. К нему, к этому богатому человеку с автомобилем, в девушке просыпается любовь. Чарли должен подметить эту ошибку и на протяжении всей картины разыгрывать роль богатого поклонника…

Но если публика не в состоянии уловить трагического недоразумения… тогда картина провалилась.

— Мы должны все крутить заново.

И вот начинается серьезная, трудная, мучительная работа… Почти восемь дней продолжались эти искания…»

Из многочисленных принимаемых и отвергаемых новых вариантов режиссер остановился было на одном: в тот миг, когда слепая девушка протягивает герою второй цветок, он распахивает перед элегантным господином дверцу автомобиля. Цветочница натыкается на дверцу и думает, что Чарли сел в собственную машину.

«— Замечательно, замечательно! — кричит Чаплин… но внезапно вскакивает… — Нет, это невозможно! Я ведь не могу изображать лакея, когда за минуту до того меня потрясла слепота девушки и я влюбился в девушку».

Чаплин долго переделывал и репетировал эту сцену, пока наконец она не стала предельно ясной для каждого зрителя — такой, какой она известна нам по фильму.

Аскетическая простота и самоограничение в использовании изобразительных средств являлись следствием непреложного закона чаплиновских фильмов: в них ничто не должно отвлекать зрителя от главного. Так, кажущаяся примитивность монтажа объяснялась тем, что Чаплин строил его преимущественно на тематической — наиболее ясной — последовательности кадров. Переход от одного эпизода к другому чаще всего осуществлялся с помощью деталей, развивающих определенную тематическую и сюжетную линию.

Неизменное стремление Чаплина к простоте сказывалось не только в полном отказе от усложненного монтажа или каких-либо операторских, оптических эффектов, но и в сознательном «обеднении», упрощении образов всех действующих лиц Чаплиниады, кроме самого героя. Будь то возлюбленная Чарли, его товарищ по несчастью или его враг — им всем давалась однолинейная, а не объемная характеристика. Они обрисовывались лишь постольку, поскольку это необходимо для создания обобщающей картины окружающего героя мира и для сюжета; непосредственно же их судьба зрителя не должна была интересовать. Только во взаимодействии с образом Чарли как бы снималась односторонность всей противостоящей ему системы образов. Она снималась также в не малой степени благодаря неослабевающему сопереживанию зрителем происходивших на экране событий, то есть активному, творческому их восприятию. Зритель подсознательно дополнял историю и домысливал характеры действующих лиц. Образ Чарли являлся в чаплиновских произведениях стержневым столько же по своему содержанию, сколько и по своему значению во всей структуре комедии. Когда этот образ исчерпал кажущиеся Чаплину потенциальные возможности, для него это означало необходимость поисков нового жанра.

Раздел 3 Сценарная практика

Драматургия Бертольда Брехта, как ключ к пониманию приемов построения сценария театрализованного представления

Одним из крупнейших драматургов XX века справедливо может считаться Бертольт Брехт, создавший теорию «эпического театра». Согласно ей спектакль и драма должна воздействовать прежде всего на разум зрителей. Действие должно проявляться в активности персонажа, а не в самоуглублении. Вот почему он отрицательно относился и выступал против реалистической, психологической драмы.

Драматургия Брехта - решительный поворот, революция в многовековом, традиционном развитии драмы. Его новая драматургия окончательно порывает с аристотелевским принципом «подражания действием действию». Он выдвигает принцип «неаристотелевского» типа конфликта, который не обязательно происходит на сцене (у Брехта зачастую в зале) и не в форме действия, а повествования. Мимесис у Брехта заменяет диегесис: персонаж излагает факты, вместо того, чтобы представить их в драматической форме.

Кроме того, развязка пьесы заранее известна, многочисленные вставки разрушают цельность действия, препятствуют всякому увеличению драматического напряжения. Эпический театр подчеркивает необходимость определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение. Сцена не скрывает свою материальность, а подчеркивает; не «преображается», а «обнажается». Актер не должен до конца идентифицироваться со своим персонажем, он должен отчуждать его от себя, т.е. не перевоплощаться, а демонстрировать образ.

Во всех диалогах непременно должно присутствовать полемическое начало, отсюда пьесы назывались им «судебное разбирательство». Во время представления зрителям постоянно напоминали, что они находятся театре и все что происходит, происходит на сцене, для того, чтобы зритель смог делать рациональные суждения относительно представленного материала. Он назвал этот прием «Verfremdungseffekt» - «эффект отчуждения». Этот принцип предстает в пьесах в виде зонгов (от англ. song - песня), фабульных и расширенных ремарок, прямых обращений к зрителю, интермедий в драме, а в спектакле - при помощи плакатов и надписей.

Его основная цель заключается в том, чтобы вызвать у зрителей критическое и аналитическое отношение к изображаемому на сцене. Поэтому он в театре видел не объединяющую, а разъединяющую силу. Брехт показывает в театре средство осознания, которое не объединяет, но глубоко разделяет публику, углубляет ее противоречия. Он считал, что драма могла бы инструктировать и изменять общество, поэтому она должна быть политической. По его мнению, эффективный театр должен привести аудиторию к сути решения проблемы и действия.

Использование голой сцены, выставленного освещения и театрального оборудования, коротких сцен, сопоставление «действительности» с театральным представлением - методы, довольно обычные сегодня - в значительной степени результат влияния Брехта. Тем не менее, некоторые критики утверждают, что даже его наиболее известные пьесы - «Мамаша Кураж и ее дети» (1941) и «Трехгрошовая опера» (192l) - не соответствуют полностью его теориям. Возможно, это ощущал и сам Брехт, употребляя термин «диалектический» театр, стараясь сгладить противоречие между «показывать» и «отождествляться». Дискуссия на тему значения драматургии Брехта в истории и теории театра, прежде всего, должна решить вопрос: реформы Брехта - это антитеатральная революция или определенный случай театрального представления?

Действенная структура сценария («Мистерия буфф»)

В первые послереволюционные годы было определено направление искусства: массовый героизм, ставший нормой и мерой гражданственности советских людей. Массовые агитационные политические представления выполняли сверхзадачу создания народно-героического жанра. Ощущая всю мощь и глубину материала, художники стремились к монументальности, мощности и патетике, отражающим масштабы эпохи. Одним из аспектов пропагандистской работы стал народно-героический массовый агиттеатр.

С поэтикой массовых инсценировок тесно связана первая крупная советская пьеса - «Мистерия буфф» В.В. Маяковского. Тематика, общий стиль (откровенная агитационная направленность, крупномасштабный образ, монументальность, героическая тема, сосуществование патетики в трактовке представителей народа с буффонным изображением врагов) роднят мистерию с массовым представлением 20-х годов. Но по своей поэтической художественности и образности «Мистерия буфф» стоит несравненно выше драматургии массовых действ.

В сюжетном построении пьесы Маяковский использовал схему средневекового религиозного представления - мистерии, с характерными для нее библейскими событиями, местами действия и персонажами. Однако библейские образы получают неожиданную пародийную трактовку. Момент соединения высокого пафоса и комического - основной драматургический прием «Мистерии». «Мистерия - великое в революции, буфф - смешное в ней» - говорил Маяковский.

Уже в первой своей редакции «Мистерия буфф» во многом предвосхищала многочисленные инсценировки и массовые празднества, которые вошли в обиход только год спустя. В сценариях этих агитационных представлений отчетливо прорисовываются характерные особенности, сближающие их с «Мистерией».

Агитационная направленность этих своеобразных спектаклей, сочетание в них торжественно-патетической, героической темы с предельно заостренной сатирической, порою даже гротесковой манерой изображения представителей эксплуататорских классов, свободное преодоление пространственных и временных границ, монументальность построения действия,

обобщенность трактовки заставляют сопоставить их с пьесой Маяковского, во многом оказавшейся их прообразом.

В «Мистерии» практически отсутствуют черты традиционного театра. В ней больше от газеты, от улицы, от шумной и людной площади, где народ собирается на митинги. В ней живет дух массового площадного народного представления, политических демонстраций, бурной жизни города, проявляющихся именно на площадях и улицах - местах максимального сосредоточения людей.

Но не только тематика и общий стиль роднит «Мистерию буфф» с массовыми представлениями. Общность здесь более глубокая, определяемая духом времени и теми задачами, которое ставило время перед художниками революционной России.

Новаторство пьесы Маяковского состояло в том, что впервые активным творцом истории стал народ. В «Мистерии» были найдены основы агиттеатра - сочетающего в себе самые злободневные факты политического момента с поэтически-философскими отступлениями, эпичностью, заключающегося в авторских патетических обобщениях всеземных и космических масштабов.

Органично были соединены патетика революционной ломки, лексика уличного митинга, язык плакатов и газетных сообщений с народным площадным балаганом, его фарсовым весельем, шумными всплесками хохота, цирковыми клоунадами. Вдобавок, это было окрашено ярко-мажорной тональностью. По существу, «Мистерия» - первый опыт политсатиры в советской драматургии.

В «Мистерии буфф» вера в победу народа рождала каскад комического, радостное ощущение победившего народа выливалось в шумный всеобщий праздник, где главенствует, как в карнавале, смех и безудержное веселье. Праздник, объединяющий людей, зовущий их к братству и свободе являлся основой «Мистерии», ее прочным фундаментом.

Сюжетный каркас «Мистерии», пародирующий библейскую легенду, нес агитационную функцию, так как являлся яркой антиклерикальной пропагандой. Религиозность, святость стали предметом осмеяния и пародий.

Вместе с тем, в пьесе присутствует и высокая патетика, подлинный пафос и масштабность, основанные на огромной вере в победу революции.

Массовому политическому обозрению было тесно в рамках театральной коробки, «Мистерия» неоднократно стремилась выйти то на цирковую арену, то на широкий простор площади.

Трудно разграничить агитобозрение Маяковского и массовое зрелище. Эту грань практически невозможно установить, потому что «Мистерия» по существу, представляла собой сценарий массового действа, со всеми присущими этому жанру особенностями и отличительными свойствами.

Что такое сценарий массового зрелища и театрализованного представления

Разновидности культурно-досуговых программ в современной практике организации досуга. Сценарий как драматургическая основа программ.

Понятия «драма» и «драматургия». Виды драматургии: театральная, музыкальная, хореографическая, кинодраматургия и др.

Общие закономерности драматургии (тема, идея, сверхзадача, конфликт, фабула, сюжет, композиционная завершенность).

Особенности драматургии культурно-досуговых программ: актуальность; социальная значимость темы и идеи; событийная основа содержания как обязательный фактор рождения сценария КДП; синтетический характер КДП; синтетический характер КДП – использование историко-документального материала, всех видов и жанров искусства. Документальность фактов, подлинность места исторического события. Публицистичность. Организация общения аудитории, использование приемов активизации участников программы, информационных, зрелищных, развлекательных компонентов. Конфликт в сценариях культурно-досуговых программ. Тип конфликтов. «Надличный конфликт»(Б.Брехт).

Монтажный принцип драматургии. Диалогичность различных тем жанровых разновидностей. Эпический характер действия. Неправомерность механического перенесения терминов и творческих методов театральной драматургии в сферу деятельности организатора-постановщика.

Виды сценарной работы: компилятивный, оригинальный, смешанный.

Субъективность творческого процесса создания сценария. Общие закономерности , характерные для творческого процесса.

I этап – создание идейно-художественного замысла сценария.

1.Определение и изучение события, которому будет посвящен сценарий; изучение материала и предполагаемой аудитории; изучениеместа проведения программы, творческих и финансовых возможностей для ее воплощения.

2. Выбор и анализ темы; формулирование проблемы; определение идеи, постановка цели.

3. Определение жанра (формы) программы; поиск сценарно-режиссерского хода.

II этап- отбор материала для сценария.

Принципы отбора документального, художественного, игрового материала: -социально-миротворческая направленность; актуальность; художественно-эстетическая ценность; соответствие идейно-тематическому замыслу (теме, идее, сценарно-режиссерскому ходу); достоверность; новизна; расширение эмоционально-выразительных средств; соответствие материала возрастным и другим особенностям аудитории; соответствие творческим возможностям коллектива и возможностям площадки.

III этап – монтаж материала.

1.Разработка композиции сценария и эпизодов. Соблюдение законов целостности, взаимосвязи соподчиненности частей целому.

2.Выстраивание сюжета сценария и эпизодов.

3.Монтаж сценарного материала.

4. Литературная работа над сценарием.

Событие, которому будет посвящен сценарий. Идейно-тематическая основа сценария. Понятия «тема» и «идея», их взаимосвязь. Сюжет и конфликт в сценарии массового представления. Особенности построения конфликта в театрализованных представлениях. Специфичность «сюжета» применительно к массовому представлению.

Место проведения программы. Жанр (форма) программы.

Конфликт в сценарии. Образное решение материала. Выстраивание сюжета.

Структура сценария (каркас): пролог, эпизоды, эпилог.

Понятие композиции сценария. Характеристика составляющих композиции: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Поиск приема и хода- один из важных этапов творческого процесса создания сценария.

Драматургический ход как способ интеграции документального и художественного материала путем его образного переосмысления под углом определенной темы. Наличие двух противоположностей - характерный признак драматургического хода.

Художественный прием как форма реализации драматургического хода. Зависимость композиционной стройности, идейно-художественной цельности и завершенности программы от органичности приема и правильного выбора драматургического хода.

Общее понятие о монтаже. Универсальность монтажного метода в искусстве (литературе, кино, телевидении).Монтаж как метод художественного обобщения и организации сценарного материала. Основные функции монтажа. Основные приемы монтажного соединения материала: последовательный, параллельный, контрастный, ретроспективный, одновременный: лейтмотив.

Принципы отбора художественного материала. Создание художественного образа на основе художественного материала. Создание художественного образа средствами искусства.

Понятия «образ « и «образность». Художественный образ как форма мышления в искусстве, как форма отражения и познания действительности в ее живой конкретности и индивидуальности, неповторимости.

Триединство художественного образа: жизненная правда, мысль автора, вымысел. Средства выразительности в создании художественного образа. Символ, метафора, аллегория, гипербола. Виды образности: событийная, символическая, персонифицированная, реальная.

Принципы инсценирования стихотворного материала. Методика поиска и отбора художественного материала для инсценирования. Принципы инсценирования(иллюстративный, ассоциативный, сюжетный). Построение событийного ряда и сквозного действия. Поиск образно-зрелищного раскрытия идейно-тематической сущности инсценировки. Комплекс выразительных средств воплощения образного решения.

Сценарии документально-художественных и художественно-публицистических программ представляют собой драматургию конкретного факта, которая оперативно откликается на злободневные темы и поднимает важные проблемы.

Определение понятий «факт» и «документ».

Использование документального материала в содержании программы. Использование мест ,связанных с историческими событиями.

Основные виды документальности: непосредственные и зафиксированные на пленку выступления с рассказами и воспоминаниями очевидцев или участников определенных событий; использование оригинальных документов, эпистолярных документов (фрагментов писем дневников, записок и т.д.), фотодокументов, кинодокументов; документального места действия. Влияние документального материала на содержание сценарного замысла.

Приемы использования фактов и документов в сценарии. Синтез документального и художественного материала, формирование эпизода из единиц сценической информации. Поиск зрелищной формы документа. Создание номера на основе факта жизни.

Принципы отбора документального материала в сценарии культурно-досуговых программ.

Специфические особенности документальной драматургии. Главный герой программы – конкретный человек, коллектив, группа и т.д. Особенности композиционного построения сценария. Конфликт. Строгий отбор и выстраивание документального материала. Организация реального действия участников как важнейшее средство выразительности программ.

Сущность понятия «театрализация». Ассоциативное соотношение реального событийного материала и реальных героев с масштабом и глубиной идеи. Сценарный ход-театрализованный прием сквозного соединения отдельных эпизодов в единое художественное произведение.

Документальный материал – основа сценариев. Принципы отбора документального материала. Синтез документального и художественного материала. Использование метода иллюстрации в подаче документального материала. Средства искусства и их особенности. Функции метода иллюстрации в сценариях.

Драматургическое построение и образное решение театрализованной игровой программы. Использование художественных выразительных средств искусства. Наличие художественного приема в игровой программе. Интерпретация как средство театрализации игровой программы. Театрализация игровой программы – творческий процесс. Художественные образы и типажи как смысловая и логическая связь в театрализованной игровой программе.

Эпизод-фрагмент драматургического произведения, заключающий в себе структурно законченный момент содержания. Подбор фрагментов для инсценирования с целью определения места и роли эпизода в композиционной структуре сценария театрализованного представления. Работа с опубликованными сценариями.

Игровой характер драматургии. Приемы активизации зрителей: (игра, групповое исполнение песен и танцев, подсадные «утки».

Понятие «традиция». Традиция как средство стабилизации и воспроизводства, утвердившихся в данном обществе отношений посредством воспитания духовных качеств личности, передачу духовного наследия старшего поколения. Обычай и обряд как традиционные формы передачи культуры. Обычай, как сложившийся в течение длительного времени, устоявшийся стереотип трудовой и иной социальной деятельности, стереотип поведения, воспроизводящий то или иное целесообразное практическое действие людей в труде, общении, в быту, семье.

Обряд как способ передачи духовного наследия новым поколениям – особый способ передачи определенных идей, норм поведения, ценностей и чувств .Символический характер обрядового действа. Церемония как символическое действие. Ритуал как определенный порядок символических действий в церемониально-обрядовой программе.

Разновидности церемониально-обрядовых программ: посвящение в студенты, в профессию; чествование победителей, юбиляров, ветеранов; вручение наград, аттестатов, дипломов; присуждение званий; открытие учреждений, фирм, организаций; свадебный обряд.

Документальный характер церемониально-обрядовых программ.

Событийная, символическая, реальная, персонифицированная образность. Композиционная завершенность программы. Своеобразие конфликта. Церемониальные действия – основа церемониально-обрядовых программ.

Определение события, которому будет посвящен предлагаемый праздник; места проведения; содержание; формулирование темы, проблемы; определение идеи, педагогической цели. Выявление конфликта. Определение структуры программы праздника, эпизодов (образное название каждого эпизода, тема, идея, цель, сценарно-режиссерский ход).

Работа по созданию сценария массового праздника. Жанр по выбору студента. Индивидуальные занятия носят характер консультаций по всему творческому процессу работы студента над сценарием: выбора события, изучения жизненного материала, определение места проведения, темы, поиска проблемы; формулирование идеи; выбора цели, определение конфликта; поиска сценарно-режиссерского хода всего сценария. Определение эпизодов, их образного названия, определение сценических заданий и целей педагогического воздействия; отбор материала; выстраивание сюжета, композиции сценария и каждого эпизода; средств выразительности; монтаж материала; оказание помощи в литературной работе над сценарием.

5.2. Практические занятия.

Практическое занятие № 1. Тема 1.2.Основные этапы работы над сценарием.

Практическое занятие № 2. Тема 1.3. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.

Практическое занятие № 3. Тема 1.4. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.

Практическое занятие № 4. Тема 1.5.Структура и композиция сценария театрализованной программы

Практические занятия № 5-6. Тема 1.6.Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.

Практические занятия № 7-8. Тема 1.7. Монтаж как творческий метод создания сценария.

Практическое занятие № 9. Тема 1.8. Художественный материал сценария.

Практическое занятие № 10. Тема 1.9. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.

Практические занятия № 11-12. Тема 2.1.Инсценирование художественного материала. Основные приемы инсценирования.

Практическое занятие № 13. Тема 2.2. Документальный материал сценария.

Практическое занятие № 14. Тема 2.3.Методы и приемы работы с документальным материалом.

Практические занятие № 15-16. Тема 2.4. Реальное событие и реальный герой сценария. Принципы работы с реальным героем.

Практические занятие № 17-19. Тема 2.5. Творческий метод театрализации.

Практическое занятие № 20. Тема 2.6.Творческий метод иллюстрации.

Практическое занятие № 21. Тема 2.7.Творческий метод игры.

Практические занятие № 22-24. Тема 2.8. Принципы построения эпизода театрализованной программы

Практические занятие № 25-26. Тема 3.1.Активный характер сценариев театрализованных программ. Приемы активизации зрителей.

Практические занятие № 27-28. Тема 3.2.Использование ритуальных и обрядовых форм в сценарии театрализованной программы.

Практические занятие № 29-30. Тема 3.3. Методика идейно-тематического и композиционного анализа сценария.

Практические занятие № 31-40. Тема 3.4. Основные требования к оформлению сценария.

5.2.1. Практическая подготовка

Тема 3.4. Основные требования к оформлению сценария.

5.3. Семинарские занятия.

Не предусмотрены

5.4. Самостоятельная работа

Самостоятельная работа предусматривает закрепление полученных знаний, работу с дополнительной литературой, со справочниками и словарями, с источниками в Интернете в

поисках необходимого материала для подготовки к семинарским и практическим занятиям, написание реферата, подготовку к сдаче экзамена.

График СРС

№ п/п	Название раздела (темы) дисциплины	Виды СРС	Периодичность (сроки) контроля СРС	№ семестра	Время на изучение, выполнение задания
	Раздел 1 Введение в теорию драматургии				
1	Своеобразие номера в театрализованном представлении	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к зачету	1-18	4	17
2	Репризность текста. Парадокс – важнейший элемент номера. Анекдот, какфольклорная микродраматургия	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка контрольной работы	1-18	5	17
	Раздел 2 Театрализация как творческий метод				
3	Значение комедии дель Арте для развития мирового театра	Конспект лекции	1-6	6	17
4	Чарли Чаплин. Методика построения номер	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка реферата, подготовка к зачету	7-12	6	17
	Раздел 3 Сценарная практика				
5	Драматургия Бертольда Брехта, как ключ к пониманию приемов построения сценария театрализованного представления	Конспект лекции	1-6	7	17
6	Действенная структура сценария («Мистерия буфф»)	Конспект лекции	7-12	7	17
7	Что такое сценарий массового зрелища и театрализованного представления	Конспект лекции, подготовка к практическому занятию, подготовка к контрольной работе, подготовка к экзамену	13-18	7	18
				Итого по дисциплине	**120**

6. ОЦЕНОЧНЫЕ СРЕДСТВА ДЛЯ ТЕКУЩЕГО КОНТРОЛЯ УСПЕВАЕМОСТИ, ПРОМЕЖУТОЧНОЙ АТТЕСТАЦИИ ПО ИТОГАМ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ И УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Зачет 1.

1. Сценарий как вид драматургии
2. Понятия «драма» и «драматургия».
3. Виды драматургии: театральная, музыкальная, хореографическая, кинодраматургия и др.

4. Общие закономерности драматургии
5. Особенности драматургии культурно-досуговых программ:
6. Монтажный принцип драматургии.
7. Диалогичность различных тем жанровых разновидностей.
8. Эпический характер действия.
9. Основные этапы работы над сценарием.
10. Виды сценарной работы
11. Субъективность творческого процесса создания сценария.
12. Общие закономерности , характерные для творческого процесса.
13. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.
14. Идейно-тематическая основа сценария.
15. Понятия «тема» и «идея», их взаимосвязь.
16. Сюжет и конфликт в сценарии массового представления.
17. Особенности построения конфликта в театрализованных представлениях.
18. Жанр (форма) программы.
19. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.
20. Конфликт в сценарии.
21. Структура и композиция сценария театрализованной программы
22. Понятие композиции сценария.
23. Характеристика составляющих композиции: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.
24. Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.
25. Драматургический ход как способ интеграции документального и художественного материала.
26. Художественный прием как форма реализации драматургического хода.
27. Монтаж как творческий метод создания сценария.
28. Монтаж как метод художественного обобщения и организации сценарного материала.
29. Основные функции монтажа.
30. Основные приемы монтажного соединения материала
31. Художественный материал сценария.
32. Принципы отбора художественного материала.
33. Создание художественного образа на основе художественного материала.
34. Создание художественного образа средствами искусства.
35. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.
36. Понятия «образ « и «образность».
37. Художественный образ как форма мышления в искусстве.
38. Триединство художественного образа: жизненная правда, мысль автора, вымысел.
39. Средства выразительности в создании художественного образа.
40. Виды образности

Зачет 2.

1. Драма как род литературы и вид искусства.
2. Исторические аспекты классической драматургии.
3. Специфика сценарной драматургии.
4. Основные этапы создания сценария.
5. Типы сценариев и их характерные признаки.
6. Сценарий театрализованных представлений и театров малых форм.
7. Сценарный ход и сценарный прием.
8. Тема, идея и гражданская позиция в сценарном мастерстве.
9. Конфликт в сценарной драматургии.
10. Поиски образа и образности в сценарном мастерстве.
11. Специфика композиционного построения сценарной драматургии.
12. Методика разработки сценарного плана.
13. Методика отбора литературного, публицистического, документального материала при подготовке сценария.

Экзамен.

1. Метод иллюстрации в работе сценариста культурно-досуговых программ.
2.Средства идейно-эмоционального воздействия и их использование в сценариях культурно-досуговых программ.
3. Метод театрализации в работе сценариста КДП.
4.Документальный и местный материал в сценариях культурно-досуговых программ.
5. Сценарий как программа художественно-педагогического воздействия.
6. Композиционное построение сценариев культурно-досуговых программ.
7. Сценарный ход и режиссерский прием культурно-досуговых программ.
8. Монтаж как творческий метод сценариста.
9.Этапы работы над сценарием.
10. Иносказательные средства выразительности сценариев.
11. Методика работы над сценариями документально-художественных программ.
12. Принципы отбора документального и художественного материала.
13. Приемы активизации в сценариях культурно-досуговых программ.
14. Событийная основа сценариев культурно-досуговых программ.
15. Общие и специфические особенности драматургии театрализованных представлений.
16. Особенности драматургии театрализованного концерта.
17. Сюжет в сценариях культурно-досуговых программ.
18. Конфликт в сценариях культурно-досуговых программ.
19. Литературный сценарий и сценарный план.
20. Смысловой каркас сценария.
21. Литературная деятельность сценариста в процессе работы над сценарием.
22. Использование музыкального материала в культурно-досуговых программах.
23.Использование видеоряда в сценариях культурно-досуговых программ.
24. Слово как средство выразительности сценария.
25. Театральное искусство как средство выразительности сценария.
26. Приемы монтажа в сценариях культурно-досуговых программ.
27.Идейно-тематическая основа сценариев культурно-досуговых программ.
28. Сценарно-режиссерский замысел культурно-досуговых программ.
29.Пролог и финал театрализованного концерта.
30. Методика работы над созданием сценариев документально-художественных программ.
31. Методика работы над сценариями развлекательно- игровых программ.
32. Методика работы над сценариями игровых программ.
33.Методика работы над созданием сценария театрализованного концерта.
34. Эпизод как основа сценария документально-художественных программ.
35. Особенности драматургии эпизода театрализованного концерта.
37. Методика создания сценариев конкурсно-игровых программ.
38. Образность, виды образности в сценариях культурно-досуговых программ.

Тематика рефератов

Факты и документы в сценариях театрализованного представления.

Виды документального материала.

Приемы использования фактов и документов в сценариях театрализованных представлений.

Сценарий - драматургическая основа театрализованной программы.

Общие закономерности драматургии (тема, идея, сверхзадача, конфликт, фабула, сюжет, композиционная завершенность).

Особенности композиционного построения сценариев театрализованных программ.

Конфликт в сценариях театрализованных программ.

Событийная основа сценариев театрализованных программ.

7. УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ И ИНФОРМАЦИОННОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

7.1. Рекомендуемая литература

7.1.1. Основная литература

1. Аль Д.Н. Основы драматургии. Учебное пос., СПБ., 2004.
2. Катышева Дж. Н. Вопросы теории драмы.- СПБ.: 2001.
3. Марков О.И. Сценарная технология. - К.: КГУКИ,2004.
4. Рубб А.А. Тайна режиссерского замысла.- М.: 1999.

7.1.2. Дополнительная литература

1. Авдеев Д.А. Происхождение театра.- М.: Искусство, 1979.
2. Андреева И.М. Театральность в культуре. - Рос.: 2002.
3. Аникин В.П. Народная игра как художественный феномен. Ф.1996.
4. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. - М.: Наука, 1972.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство,1986
6. Бене К. Театр без спектакля.- М.: 1990.
7. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения.- Л.: Искусство, 1973.
8. Владимиров С.В. Драма, режиссер, спектакль.- Л.: Искусство,1976.
9. Волькенштейн В. Драматургия.- М.: Сов. Писатель,1960.
10.Дубровский Э. Сценарий как модель социальной деятельности// Искусство кино. 1976.№1.
11.Катышева Дж. Н. Литературный монтаж.- М.: Сов. Россия,1982.
12.Литвинцева Г. Сценарное мастерство.- М.: 1980.
13.Мигунов А.С. Художественный образ. - М.: 1985.
14.Петров Б.Н. Режиссура массового спортивно- художественного театра. - Л.: ЛГИК, 1986.
15.Ромм М. Заметки о монтаже. Искусство кино. 1959.№6.
16.Силин А.Д. Театр улиц и площадей. Сб. сценариев.- М.: Сов. Россия, 1989.
17.Сахновский-Панкеев В. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство,1969.
18.Тихомиров Д.В. Беседа о режиссуре театрализованных представлений.- М.: Сов. Россия,1977.
19.Тромов П. Идея, конфликт, характер. - М.:1952.
20.Туманов И.М. Режиссура массовых зрелищ.- М.: 1963.
21.Хализев В. Драма как явление искусства.- М.: Искусство,1978.
22.Холодов К. Композиция драмы.- М.: Искусство,1957.
23.Чечетин А.И. Искусство театрализованных представлений.- М.: Сов. Россия, 1988.
24.Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. - М.: Просвещение, 1986.
25.Юзовский Ю. О театре и драме. Т.1.- М.: Искусство,1982.
26.Яхонтов В.И. Театр одного актера. - М.: Искусство, 1958.

7.2.1. Методические материалы и материалы по видам занятий

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Практическое занятие № 1. Тема 1.2.Основные этапы работы над сценарием.

Анализ различных сценариев

Практическое занятие № 2. Тема 1.3. Идейно-тематическая направленность сценария театрализованной программы.

Разработка идейно-тематической основы сценария

Практическое занятие № 3. Тема 1.4. Особенности построения конфликта в театрализованных программах.

Анализ сценариев, выявление конфликта.

Практическое занятие № 4. Тема 1.5.Структура и композиция сценария театрализованной программы

Анализ структуры готовых сценариев

Практические занятия № 5-6. Тема 1.6.Сценарный ход, как драматургический прием организации материала.

Разработка вариантов сценарных ходов для различных сценариев.

Практические занятия № 7-8. Тема 1.7. Монтаж как творческий метод создания сценария.

Разработка литературной композиции по законам монтажа

Практическое занятие № 9. Тема 1.8. Художественный материал сценария.

Подбор художественного материала для сценария

Практическое занятие № 10. Тема 1.9. Образность как средство идейно-эмоционального воздействия на аудиторию.

Анализ образного решения в различных программах

Практические занятия № 11-12. Тема 2.1.Инсценирование художественного материала. Основные приемы инсценирования.

Подготовка инсценировки

Практическое занятие № 13. Тема 2.2. Документальный материал сценария.

Подбор документального материала для сценария на заданную тему.

Практическое занятие № 14. Тема 2.3.Методы и приемы работы с документальным материалом.

Обработка собранного документального материала

Практические занятие № 15-16. Тема 2.4. Реальное событие и реальный герой сценария. Принципы работы с реальным героем.

Анализ сценариев

Практические занятие № 17-19. Тема 2.5. Творческий метод театрализации.

Анализ сценариев театрализованных программ

Практическое занятие № 20. Тема 2.6.Творческий метод иллюстрации.

Разработка эпизода сценария с использованием метода иллюстрации

Практическое занятие № 21. Тема 2.7.Творческий метод игры.

Разработка игровой программы

Практические занятие № 22-24. Тема 2.8. Принципы построения эпизода театрализованной программы

Анализ эпизодов театрализованных программ

Разработка эпизода театрализованной программы

Практические занятие № 25-26. Тема 3.1.Активный характер сценариев театрализованных программ. Приемы активизации зрителей.

Разработка системы приемов и методов активизации зрителей.

Практические занятие № 27-28. Тема 3.2.Использование ритуальных и обрядовых форм в сценарии театрализованной программы.

Анализ ритуально-обрядовой составляющей в театрализованных программах

Разработка варианта обряда для театрализованной программы

Практические занятие № 29-30. Тема 3.3. Методика идейно-тематического и композиционного анализа сценария.

Идейно-тематический и композиционный анализ сценариев

Практическая подготовка

Тема 3.4. Основные требования к оформлению сценария.

Написание самостоятельного сценария театрализованной программы.

МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

Контрольная работа 1.

1. Написание заявки (объем: 2000-4000 знаков) и синопсиса (объем: 6000-7000 знаков)
2. Написание сцены из сценария (максимальный объем: 1800 знаков)
3. Письменная самостоятельная работа: Подготовка первого акта сценария (максимальный объем: 10 000 знаков)

Контрольная работа 2.

Разработка сценария, написание режиссерской документации театрализованного праздника (по выбору обучающегося).

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

При подготовке к занятию преподаватель, ведущий семинарские занятия, должен внимательно ознакомиться с учебно-методическим комплексом по дисциплине и уточнить план его проведения. Более того необходимо ознакомиться с новыми публикациями по теме семинара и

дополнительной литературы по вопросам плана занятия. Оказывать методическую помощь студентам в подготовке докладов и рефератов. В ходе семинара во вступительном слове преподаватель должен раскрыть теоретическую и практическую значимость темы семинарского занятия, определить порядок его проведения, время на обсуждение каждого учебного вопроса. Дать возможность выступить всем желающим, а также предложить выступить тем студентам, которые по тем или иным причинам пропустили лекционное занятие или проявляют пассивность. Целесообразно в ходе обсуждения учебных вопросов задавать выступающим и аудитории дополнительные и уточняющие вопросы с целью выяснения их позиций по существу обсуждаемых проблем. Поощрять выступления с места в виде кратких дополнений и постановки вопросов выступающим и преподавателю. Для наглядности и закрепления изучаемого материала преподаватель может использовать таблицы, схемы и т.д. В заключительной части семинарского занятия следует подвести его итоги: дать объективную оценку выступлений каждого студента и учебной группы в целом. Раскрыть положительные стороны и недостатки проведенного семинарского занятия. Ответить на вопросы студентов. Назвать тему очередного занятия. К тому же преподаватель обязан проводить групповые и индивидуальные консультации студентов по вопросам, возникающим у студентов в ходе их подготовки к текущей и промежуточной аттестации по «Психология и педагогика», рекомендовать в помощь учебные и другие материалы, а также справочную литературу. Освоение дисциплины «Психология и педагогика» предполагает использование как традиционных (лекции, практические занятия с использованием методических материалов), так и инновационных образовательных технологий с использованием в учебном процессе интерактивных форм проведения занятий. Семинарские занятия в традиционной форме проводятся в соответствии с утвержденной учебно-методической разработкой для проведения семинарских занятий и самостоятельной работы студентов по соответствующей дисциплине. Каждая тема разработки содержит перечень основных вопросов для обсуждения, контрольные вопросы темы, задания для самостоятельной работы и список литературы, рекомендуемой к изучению. Если занятие проводится в интерактивной форме, преподаватель должен обсудить в группе на предыдущем занятии план проведения последующего семинара в интерактивной форме. При этом необходимо распределить задания, темы презентаций, дать рекомендации студентам по подготовке и проведению занятия в интерактивной форме. В процессе обучения необходимо обращать внимание в первую очередь на те методы, при которых слушатели идентифицируют себя с учебным материалом, включаются в изучаемую ситуацию, побуждаются к активным действиям, переживают состояние успеха и соответственно мотивируют свое поведение. Всем этим требованиям в наибольшей степени отвечают интерактивные методы обучения. Учебный процесс, опирающийся на использование интерактивных методов обучения, организуется с учетом включенности в процесс познания всех студентов группы без исключения. Совместная деятельность означает, что каждый вносит свой особый индивидуальный вклад, в ходе работы идет обмен знаниями, идеями, способами деятельности. Организуются индивидуальная, парная и групповая работа, используется проектная работа, осуществляется работа с документами и различными источниками информации. Интерактивные методы основаны на принципах взаимодействия, активности обучаемых, опоре на групповой опыт, обязательной обратной связи. Создается среда образовательного общения, которая характеризуется открытостью, взаимодействием участников, равенством их аргументов, накоплением совместного знания, возможностью взаимной оценки и контроля. Ведущий преподаватель вместе с новыми знаниями ведет участников обучения к самостоятельному поиску. Активность преподавателя уступает место активности студентов, его задачей становится создание условий для их инициативы. Преподаватель отказывается от роли своеобразного фильтра, пропускающего через себя учебную информацию, и выполняет функцию помощника в работе, одного из источников информации.

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕГОСЯ

Успешное освоение материала курса возможно лишь при систематической работе в соответствии с РПД. Поможет в этом и серьезное изучение ряда базовых дисциплин Курс дает материал обобщающего характера, он конкретизируется в других дисциплинах. Для овладения понятийным аппаратом важно не только знание терминологических стандартов, но их оценка специалистами. Важно отслеживать изменения в них по печатным и электронным источникам. Освоение сложного курса в последнее время облегчено изданием учебной литературы разных жанров. Она указана в списках основной и дополнительной литературы. Вместе с тем,

разнообразие научных концепций и подходов к содержанию учебной дисциплины усиливает ориентирующую роль лекций и занятий, проводимых преподавателем. При подготовке к любым видам занятий, читая и конспектируя источники, необходимо выделять спорные моменты, противоположные точки зрения и др. Самостоятельная работа, как аудиторная, так и внеаудиторная, осуществляется в виде подготовки к семинарам и практическим занятиям, выполнения домашних заданий. Обязательно использование новых информационных технологий: поиск определений в сети, мониторинг отраслевого документального потока. При изучении курса необходимы:

1. подготовка к семинарским занятиям;
2. подготовка к практическим занятиям;
3. создание собственного «банка данных», включающего:

а) дайджесты к семинарам;

б) «тезаурус» (словарь основных терминов предметной области);

в) структурно-логические схемы и таблицы;

г) выполнение аудиторных практических занятий и домашних заданий.

Подготовка к лекции не нужна. Подготовка к семинарским занятиям заключается в освоении теоретического материала по рекомендуемой литературе и конспектам лекций. После выполнения задания обсуждаются результаты. Подготовка к зачету должна быть регулярной. Она начинается с первого занятия (общее знакомство с ресурсной базой дисциплины, в том числе ее методическим обеспечением; информирование о формах контроля) и завершается подготовкой к тестированию - повторением материала дисциплины

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЕ ОБУЧАЮЩИХСЯ

Обучающийся, в ходе выполнения самостоятельной работы должен проявить способность к самостоятельному поиску в русле выбранной проблематики; умение находить и использовать нужную информацию; показать умение строить научное развернутое и аргументированное высказывание.

При изучении материала необходимо наличие требуемых текстов для рассмотрения. Для достижения четкости и структурированности работы студент должен фиксировать выполнение самостоятельных заданий и оформлять записи в рабочих тетрадях.

Для успешного освоения материала профессиональных статей и составления грамотного конспекта необходимо сначала внимательно прочитать статью или все статьи, выделить основные положения и только после этого приступить к конспектированию. Конспект не должен превращаться в механическое «переписывание», в конспекте нужно кратко и сжато отразить основные концепции статьи. Самый лучший конспект – тезисы, которые являются результатом глубокой проработки материала.

7.2.2. Информационно-программные средства

1. Военно-исторический праздник «День Бородина»; военно-патриотический праздник «Москва за нами» [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.borodino.ru; фотографии «День Бородина» - http://www.igoralekseev.com/foto/2007-09-02_borodino/.

2. Военно-исторический фестиваль "Старая Ладога" Ленинградская обл. [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.ransrevek.ru; http://www.ransrevek.ru/press.html.

3. Мультимедийное шоу haute couture Современное оборудование и технологические инновации - только часть хорошего шоу; Огненные забавы [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.orion-art.ru/ ; http://www.orion-art.ru/about/press/.

4. Официальный сайт Валенского фестиваля Фальяс (описание и программа) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fallasfromvalencia.com/

5. Официальный сайт Фальяс (испанский язык) [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.fallas.com/

6. Премия «Золотая маска» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.goldenmask.ru 28 7. Первый Московский устр

7. Первый Московский устричный карнавал (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=372

8. Перформанс в День Космонавтики (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=313&pf=1&pc=1#fotos

9. Сайт международного фестиваля маскарадных игр «Сурва» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.surva.org/; фотогалерея, в том числе Сурва 2006 - http://www.pernikinfo.com/gallery.php

10. Сайт фестиваля огней в г. Лионе [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.lumieres.lyon.fr; http://www.lyon-photos.com/fete-des-lumieres - фотографии

11.Театр «Странствующие куклы господина Пежо» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://www.pejo.ru/

12.Театр огня «Феникс» [Электронный ресурс] - Режим доступа : http://fenixfire.ru/

13. Московский Международный фестиваль уличного искусства Открытое Небо (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://www.fotoalbom.su/show_report.php?id=370

14. Фестиваль уличных театров в Ялте (фоторепортаж) [Электронный ресурс] – Режим доступа : http://photo.allcrimea.net/photo/?photo=1181983613 15. Фестиваль молодежной клубной культуры «KaZaNтип» - Режим доступа : http://www.Kazantipa.net

8. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ

8.1. Специализированные аудитории

Учебные аудитории для поточных лекций, групповых и индивидуальных занятий;

компьютерный класс; библиотека, читальный зал, кабинет звукозаписи, видеотека, фонотека; мультимедийное оборудование;

комплект специальных периодических изданий, аудио- и видеозаписей;

электронные издания.

8.2. Учебно-лабораторное оборудование

компьютер, мультимедийный проектор, экран

видеоматериалы, аудиозаписи

зрительный зал со сценой (эстрадой);

световое, звуковое и другое техническое оборудование сцены;

музыкальные инструменты;

театральный реквизит.

ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ

Рабочая программа дисциплины ***Сценарное мастерство*** разработана в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом высшего образования по направлению ***51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников,*** направленности ***Театрализованные представления и праздники (***утвержден ***Приказом Минобрнауки России № 1179 от 06.12.2017 г. С изменениями и дополнениями от 26.11.2020г, 08.02.2021г.***), учебным планом института по этому же направлению, утвержденным Ученым советом ***24.06.2021г., Протокол № 7***, с учетом основной профессиональной образовательной программы (утверждена ***24 .06.2021 г.***).

Автор программы – ***Франк К.С., ст. преподаватель***

Рабочая программа рассмотрена и одобрена на заседании кафедры ***социально-культурной деятельности, режиссуры театрализованных представлений и актерского искусства*** (рецензент – ***Мастеров В.Б., доцент,*** протокол №___ от «____» _____ 20___г.)

И.о.зав. кафедрой _____ С.В. Асриева _____

(подпись) (И.О.Фамилия) (дата)

Согласовано:

Начальник УМУ _____ В.В. Азарова _____

(подпись) (И.О.Фамилия) (дата)