# З.В.ДОРОГОНЬКО

# РЕЖИССЕРСКИЕ ОСНОВЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**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:**
Зав. кафедрой _____ / Н.А. Новикова
Протокол № 6
От «25» июня 2020г.

# З.В.ДОРОГОНЬКО

# РЕЖИССЕРСКИЕ ОСНОВЫ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

**рабочая программа дисциплины для обучающихся по направлению** 51.03.03 Социально-культурная деятельность, **направленности (профилю) –** Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ; **форме обучения:** заочной

Год начала подготовки - 2020

**Смоленск**

**2022**

**1. Цели освоения дисциплины.**

Обеспечить необходимый теоретический и практический уровень подготовки студентов в области сценарного и режиссерского мастерства, необходимого в процессе организации различных форм социально-культурной деятельности. Данная дисциплина имеет практико-ориентированный характер, рассчитана на развитие у студентов специальных навыков сценарной работы и формирования основ режиссерского мастерства.

**2. Место дисциплины в структуре ОПОП ВО.**

Данная дисциплина относится к обязательной части Блока 1»Дисциплины (модули)» учебного плана.

**3. Компетенции обучающегося, формируемые в результате освоения дисциплины.**

**ПК-3** Готов осуществлять педагогическое управление и программирование развивающих форм социально-культурной деятельности всех возрастных групп населения, организовывать массовые, групповые и индивидуальные формы социально-культурной деятельности в соответствии с культурными потребностями различных групп населения

**ПК 3.1**. Знать методы педагогического управления и программирования развивающих форм социально-культурной - деятельности; - различные формы всех возрастных групп населения ( массовые, групповые и индивидуальные –возрастные особенности разных групп населения как основу для разработки и организации форм социально-культурной деятельности

**ПК 3.2.** Уметь применять методы педагогического управления и программирования развивающих форм социально-культурной деятельности; - реализовывать развивающую функцию взаимосвязано с другими функциями социально-культурной деятельности в процессе разных форм её организации; - отбирать и разрабатывать разные формы организации социально-культурной деятельности с учётом социально-психологических особенностей групп населения разного возраста; определять задачи и содержание, планировать и реализовывать этапы организации массовых, групповых и индивидуальных форм социально-культурной деятельности; - применять целостную методику выявления культурных потребностей различных групп населения

**ПК 3.3.** Владеть - навыками выявления культурных потребностей различных групп населения с целью их дальнейшего развития; - навыками решения развивающих задач социально-культурной деятельности с учётом специфики различных форм её организации для групп населения разного возраста; - навыками проведения массовых, групповых и индивидуальных форм социально-культурной деятельности с учётом возрастных особенностей разных групп населения

**ПК-7**. Готов к выявлению и изучению культурных потребностей и запросов участников социально-культурной деятельности, определению основных тенденций ее развития; осуществлять прикладные научные исследования социально-культурной деятельности и делать на этой основе продуктивные прогнозы, принимать правильнее управленческие решения

**ПК-7.1**. **Знать:** методологию и методику прикладного научного исследования; технологии изучения потребностей и запросов участников социально-культурной деятельности; основные направления федеральной и региональной культурной политики и методы прикладного научного исследования передового опыта учреждений культуры, рекреации и индустрии досуга.

**ПК-7.2.Уметь**: выявлять основные тенденции социального, культурного и духовного развития общества; изучать культурные потребности участников социально-культурной деятельности с помощью различных методов

**ПК-7.3 Владеть**: методикой исследования, диагностики и оценки социально-культурной деятельности, основных тенденций социального, культурного и духовного развития общества, выявления изменений на рынке социокультурных услуг для успешного прогнозирования и принятия управленческих решений.

**4. Структура и содержание дисциплины**

Общая трудоемкость дисциплины составляет 5зачетных единиц, 180 часов.

| № п/п | Раздел дисциплины | Семестр | | 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 |
|---|---|---|---|---|---|

| | | | Лекции | Семинары | Практические | Практическая подготовка | Самостоятельная работа студента | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | **Режиссерские основы социально-культурной деятельности** | 4 | 2 | | 2 | | 28 | зачёт реферат |
| | | 5 | 2 | | 2 | | 28 | экзамен |
| | | 6 | 6 | | 4 | | 28 | зачёт |
| | | 7 | 6 | | 4 | | 28 | зачёт |
| | | 8 | 4 | | 2 | | 28 | экзамен |
| | **Всего: 180** | | **20** | | **18** | **2** | **140** | |

**5. Образовательные технологии**

При организации учебной деятельности используются как традиционные педагогические технологии, так и образовательные технологии, активизирующие деятельностный подход обучающихся к профессиональному образованию. Среди них проблемное обучение, тематические дискуссии, семинары «Круглый стол», моделирование и анализ конкретных ситуаций, деловые и ролевые игры, создание творческих проектов, встречи со специалистами социально-культурной сферы (руководители сферы культуры и непосредственные организаторы социально-культурной деятельности на местах), а также репродуктивный, реконструктивный и творческий уровни самостоятельной работы.

**5.1. Содержание разделов (тем) курса**

| № п/п | Раздел (тема) дисциплины | Семестр | Неделя семестра | Виды учебной работы, включая самостоятельную работу студентов и трудоемкость (в часах) | | | | | | Формы текущего контроля успеваемости (по неделям семестра) Форма промежуточной аттестации (по семестрам) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | всего | Лекции | Семинары | Практические | Практическая подготовка | Самостоятельная работа студента | |
| | **Раздел 1. Режиссерские основы социально-культурной деятельности** | | | | | | | | | |
| 1 | Сущность режиссерской профессии и особенности режиссуры социально-культурных программ | 4 | | | 1 | | | | 3 | |
| 2 | Сценарно-режиссерский замысел основа сценарно-режиссерского решения | 4 | | | 1 | | | | 5 | |
| 3 | Художественно-выразительные средства в работе режиссера | 4 | | | | | | | 5 | Экзамен, контрольная работа |
| 4 | Законы мизансценирования, | 4 | | | | | 2 | | 5 | |

| | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | художественного, музыкального оформления | | | | | | | | | |
| 5 | Характеристика основных этапов работы режиссера в процессе постановки социально-культурных программ | 4 | | | | | | | 5 | |
| 6 | Сценарно-режиссерская документация (литературный сценарий, сценарный план, монтажный лист, постановочный план) | 4 | | | | | | | 5 | Экзамен, реферат |
| 7 | Творческий метод театрализации | 5 | | | 1 | | | | 10 | |
| 8 | Творческий метод иллюстрации | 5 | | | 1 | | | | 10 | |
| 9 | Творческий метод игры | 5 | | | | | 2 | | 8 | Зачет, контрольная работа |
| 10 | Сценарно-режиссерские особенности организации праздничных форм досуга, фестивалей социокультурного творчества населения в индустрии досуга | 6 | | | 3 | | 2 | | 14 | |
| 11 | Работа режиссера с актером, основы актерского мастерства и сценической речи | 6 | | | 3 | | 2 | | 14 | |
| 12 | Особенности постановочной работы режиссера с художником, композитором, балетмейстером | 7 | | | 6 | | 4 | 2 | 14 | |
| 13 | Организация работы постановочной группы | 8 | | | 4 | | 6 | 2 | 14 | Экзамен |
| | **ВСЕГО 180** | | | | **20** | | **18** | **2** | **140** | |

**Раздел 1. Режиссерские основы социально-культурной деятельности**

**Сущность режиссерской профессии и особенности режиссуры социально-культурных программ**

«Режиссура культурно-досуговых программ» является специальной дисциплиной при подготовке студентов специализации «менеджмент социальной и культурной сферы», а ее содержание построено с учетом современных требований к специалисту социально-культурной сферы. Сфера досуга – одна из важных составляющих функционирования социума, она обладает большой силой смыслового и эмоционального воздействия на личность. Многообразие видов и форм культурно-досуговой деятельности, обусловленное общекультурными, познавательными,

эстетическими, семейными и другими интересами, создает широкие условия и возможности для самореализации. Однако социокультурная сфера нуждается в целенаправленной, грамотной организации и управлении, поскольку, чем динамичнее она развивается сегодня, тем более высокие требования предъявляет жизнь к уровню профессионализма ее работников, в частности менеджеров. Сегодня учреждения культуры и искусства работают в проектной среде. Создавая творческий проект, его автор реализует все функции менеджмента, объединяя их в одно целое в процессе подготовки и реализации целостной, законченной программы – от замысла через сценарную разработку до режиссерского воплощения в конкретной форме. Эти творческие задачи нельзя решить без знаний, а также профессиональных умений и навыков по сценарно-режиссерской деятельности. Режиссура культурно-досуговых программ – важнейшая составляющая технологии проектирования и реализации разнообразных форм творческих проектов и программ. Логика построения содержания данного учебно-методического пособия основывается на том, что сегодня режиссер-постановщик досуговых программ и творческих проектов, как правило, является и автором их драматургической основы, а именно сценария. Поэтому первая часть пособия рассматривает особенности работы над сценарием культурно-досуговой программы. Основная часть пособия, а именно третий раздел, ставит своей задачей формирование у студентов устойчивых знаний по основам режиссуры, изучение и освоение общих режиссерских понятий, приемов и принципов режиссуры культурно-досуговых программ, сущности режиссерского замысла и особенностей его воплощения на сценической площадке. Представленный в учебно-методическом пособии материал поможет студентам качественно выполнить экзаменационную работу – разработать литературный сценарий досуговой программы и воплотить его на сценической площадке.

**Сценарно-режиссерский замысел основа сценарно-режиссерского решения**

Первоосновой любой творческой деятельности, в том числе художественной, является замысел, в котором автор четко программирует конечный результат. Зарождение замысла и его воплощение, т.е. весь творческий процесс создания художественного произведения, зависит не только от личности автора, но и от специфики того или иного жанра (вида) искусства, и в каждом случае осуществляется по определенной технологии. В настоящее время разработать сценарно-режиссерский замысел массового спортивно-художественного представления труднее, чем его поставить. Объясняется это возросшим уровнем культуры и ожиданий зрителей, уровнем самого жанра, специфичностью выразительных средств, а главное - сложностью творческого процесса создания сценария. Мы часто говорим: "придумать эпизод". Замысел постановки называем "задумкой". Человеку, неискушенному в художественном творчестве, все это кажется делом очень простым. В действительности все гораздо сложнее. Вот, например, что пишет по этому поводу Б.А.Покровский: «"Режиссер хорошо придумал" - часто слышатся комплименты в адрес той или иной поставленной сцены. Могу заверить, что придумать ничего путного и мало-мальски образного нельзя. Правильнее сказать: придумалось как бы само собой. А это результат большой, всесторонней сознательной деятельности. Очень плохо, когда наш брат-режиссер насилует разум в придумывании чего-то оригинального». Тот, кто по-настоящему занимается творчеством, знает, сколько нужно приложить воли, упорства, труда, бессонных ночей, чтобы "придумалось как бы само собой". Не случайно Л.Н.Толстой говорил, что только тот может творить, кто способен к усидчивому, настойчивому труду, к "страшной работе", как он называл творчество писателя. Известно, что только в состоянии особого напряжения, подъема творческих сил и способностей человека приходит желанная гостья творческого процесса – вдохновение. «Психологически вдохновение – это полное сосредоточение внимания на предмете творчества с эмоциональным "погружением в него", с полной отдачей и отвлечением от всего остального, максимальное обострение сознания, максимальная ясность его. В момент вдохновения наиболее ярко проявляется одна из важнейших психологических особенностей творческого процесса - совместная работа воображения, мышления, чувствования. ...Образы, созданные воображением творца, сами становятся источником эмоционального подъема, источником новых чувств. Но вдохновение не "дар Божий", а прежде всего результат правильно организованного длительного и кропотливого труда. "Вдохновение - награда за каторжный труд" - вот что говорил об этом Илья Ефимович Репин». Организовать творческий труд - не простая задача. Дело здесь не только в соблюдении режима труда, усидчивости и кропотливости в работе. Огромное значение имеют профессиональные качества автора, его знание мельчайших особенностей жанра, опыт сценарной и постановочной деятельности. Приступая к созданию массового представления на стадионе, режиссер-постановщик должен найти ответы на три вопроса, которые в основном определяют конечный результат постановки, а также конкретизируют направление творческого

процесса: 1. Что я буду ставить?2. Как я буду ставить?3. С кем я буду ставить? Ответ на первый вопрос включает идейно-тематическую основу представления и его жанр. Второй вопрос раскрывает постановочное режиссерское решение представления в целом и отдельных его эпизодов, художественное и музыкальное оформление. Третий касается участников представления (количество, пол, профессиональный состав, принадлежность к организациям, уровень подготовленности и пр.), а также возможностей использования так называемых вставных номеров, различных по содержанию, характеру и жанру. Являясь результатом коллективного труда, массовые представления на стадионе требуют высокой ответственности и самостоятельности в творческой деятельности каждого члена режиссерско-постановочной группы. Поэтому определение ее состава (главный художник, музыкальный руководитель, главный балетмейстер, режиссеры-постановщики отдельных эпизодов и номеров) становится еще одним делом первостепенной важности для главного режиссера-постановщика. Решение всех названных вопросов на стадии рождения сценарно-режиссерского замысла приводит к единству все элементы, все узлы того необычайно сложного художественного произведения, каким является массовое спортивно-художественное представление на стадионе. 2. Идейно-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла. Тематика массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, как правило, тесно связана с жизнью страны, ее прошлым и настоящим, важнейшими событиями в области внутренней и внешней политики, достижениями, юбилейными датами, проведением крупнейших международных форумов, включая Олимпийские Игры, Всемирные фестивали молодежи и студентов, Универсиады и т.п. Таким образом, если говорить о выборе темы для массового спортивно-художественного представления на стадионе, то в этом нет проблемы. Тема всегда конкретна, т.к. отражает определенные события в жизни общества. Проблема в другом – в глубине решения отражаемых в теме событий. А здесь уже в силу вступают особенности жанра, требующие очень масштабного образного раскрытия темы. Важно, чтобы сама тема массового спортивно-художественного представления была адекватна возможности ее образного решения и отражала бы наиболее существенные, масштабные события и явления в жизни общества. Практика показывает, что чем масштабнее взятая тема, тем активнее участвует главный герой представления - масса - в ее образном решении. Если тема отражает определенные жизненные явления, события, факты, то идея - это их авторская оценка, главная мысль, позиция автора, пронизывающая все эпизоды и номера, являющаяся как бы стрежнем, благодаря которому представление становится единой, логически законченной композицией. В массовом спортивно-художественном представлении может раскрываться несколько тем, но идея всегда должна быть одна. Идея и темы неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу представления. Возьмем, к примеру, праздник открытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. В нем раскрывались три темы: антиимпериалистическая солидарность молодежи мира; борьба молодежи за мир против атомной войны; интернациональная дружба молодежи планеты. Все эти темы были выбраны сценаристами праздника не случайно. Они составляли девиз фестиваля в Москве: "За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу". Главной же мыслью авторов, пронизывающей все эти темы и связывающей воедино все эпизоды, явилась идея: "Молодежь, будьте бдительны: настоящее и будущее планеты Земля в Ваших руках!" Массовые спортивно-художественное представления на стадионе тяготеют к широким обобщениям темы и ее образному решению, а логика развития действия, расстановка эпизодов и номеров, отбор содержания осуществляются в основном на уровне идеи представления. 3. Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла. Идейно-тематическая основа - это только одна из сторон творческой деятельности режиссера-постановщика, связанная со сценарной частью замысла. Работа здесь в основном направлена на отбор содержания, расстановку смысловых акцентов в отдельных эпизодах и представлении в целом. Другая, не менее важная составная часть замысла, - его постановочная основа, которая в деятельности режиссера-постановщика в конечном итоге завершается принятием постановочного решения. Постановочное решение – воплощение в действие идейно-тематической основы замысла с оптимальным использованием выразительных средств, специфики и возможностей жанра. Если для режиссера театра исходным началом для принятия постановочного решения является выбранная им пьеса, то для режиссера-постановщика массовых спортивно-художественных представлений на стадионе такой первоосновы просто не существует. Ему самому или в содружестве со сценаристом приходится ее создавать. Для спортивного режиссера принятие постановочного решения, т.е. ответ на вопрос "Как я буду ставить?", является наиболее ответственным этапом в его работе над постановкой. Тем более, что ответить на него не просто, особенно в жанре массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, где действует особый герой - масса, где выразительные возможности смыслового решения ограничены, а повторы

противопоказаны. Если тематическая основа сценарно-режиссерского замысла часто определяется социальным заказом на массовое представление со стороны его организаторов, то отбор содержания, постановочное решение и идейная основа представления остаются задачей режиссера-постановщика. Только он- специалист, в совершенстве знающий специфику и владеющий всеми возможностями жанра, может успешно решить эту сложную задачу. Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла неразрывно связана с его идейно-тематической основой. Более того, тема и идея должны стоять над постановочным решением. Это своего рода оселок, на котором выверяется и шлифуется любая творческая мысль или постановочная идея режиссера. Часто приходится отказываться от интересных творческих находок, если они в должной мере не отражают заданной темы или не соответствуют идее представления. В этом случае режиссер должен быть объективен, тверд и безжалостен к себе, даже если на эту работу затрачено много времени и сил. С другой стороны, работая над идейно-тематической основой замысла, например, отбирая содержание для воплощения в действие той или иной темы и расставляя смысловые акценты в эпизодах или представлении в целом, режиссер-постановщик каждый раз как бы пропускает все отобранное через призму постановочных возможностей жанра. И здесь нередко бывает так, что оригинальная сценарная мысль не поддается воплощению в действие, т.к. не может быть выражена главным героем постановки - массой участников. И в этом случае режиссеру приходится отказываться от задуманного и продолжать поиск. В целом, если режиссер-постановщик не чувствует этой важнейшей взаимной связи между идейно-тематической и постановочной основами замысла, то он, как правило, обречен на неудачу. Часто рождение замысла, отвечающего всем требованиям постановки и удовлетворяющего автора, происходит совершенно неожиданно, когда он уже начинает терять веру в свои силы. Но чем больше затрачено труда на поиск, тем радостнее воспринимается каждый, даже малый творческий успех, вселяющий уверенность, так необходимую режиссеру в дальнейшей работе над постановкой. 4. Обстоятельства, влияющие на рождение сценарно-режиссерского замысла. Практически работа над замыслом постановки начинается с социального заказа на представление и изучения объективных условий, способных оказать влияние на творческий процесс. Массовые спортивно-художественные представления на стадионе проводятся не часто. Как и другие народные гуляния и зрелища, они требуют соответствующей праздничной ситуации, которая создается в народе с приближением того или иного политического или гражданского события. Инициаторами крупных по масштабу стадионных представлений в районе, городе, республике, стране являются государственные органы, партии, ведомства или организации. Таким образом, проведение массовых спортивно-художественных представлений зависит не только от идей режиссера, но и от объективных причин, связанных с жизнью и деятельностью людей в стране, городе, районе. Ниже рассматриваются наиболее важные факторы, влияющие на рождение сценарно-режиссерского замысла представления. а) Идейно-тематическая направленность представления. Идейно-тематическая основа и содержание представления обычно обсуждаются при встрече главного режиссера-постановщика и заказчика. Практика показывает, что массовые спортивно-художественные представления па стадионе охватывают, как правило, не одну тему, а несколько, связанных с наиболее важными прошедшими или приближающимися событиями в стране за определенный период времени. Кроме того, в представлении всегда должны быть отражены важные политические события, которыми живет страна па день праздника. В отдельных случаях заказчик рекомендует режиссеру тематику представления. Например, при постановке праздника открытия VIII Спартакиады, которая проходила в Москве летом 1983 года, главный режиссер конкретно получил от заказчика (Спорткомитета СССР), помимо главной темы, отражающей состояние физической культуры и спорта в стране, еще и другие темы: "60-летие СССР", "40 лет Победы в Великой Отечественной войне", "О спорт, ты - мир!", а также тему интернациональной дружбы спортсменов (в VIII Спартакиаде участвовало около двух тысяч зарубежных спортсменов). В других случаях идейно-тематическое решение представления целиком доверяется режиссеру-постановщику. Например, при постановке праздников открытия и закрытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1985 год) идейно-тематическая основа представлений была полностью разработана главным режиссером и представлена заказчику в виде сценарной заявки. б) Экономические возможности постановки. Это вопрос первостепенной важности, т.к. от него зависят масштаб, степень материального оснащения и художественного оформления праздника, в том числе качество костюмов и реквизита, степень трансформации сценической площадки, организация репетиционной работы и т.п. Естественно, экономический уровень постановки отражается и на творческой деятельности режиссера-постановщика, для которого очень важно определить свои возможности в зависимости от особенностей финансирования представления. в) Участники и их возможности. Режиссер-

постановщик должен тщательно изучить "главного героя" – участников постановки. Во-первых, выяснить вопросы количественно состава, Если с этим проблемы нет, то режиссер-постановщик решает вопрос о количестве участников в зависимости от композиции представления и отдельных его эпизодов. Во-вторых, необходимо получить информацию об уровне физической, в частности, гимнастической подготовки участников, их опыте участия в подобных массовых представлениях. В-третьих, нужно договориться о возможности включения в представление спортсменов высокой квалификации или представителей отдельных видов искусства. г) Временные условия постановки. Когда будет проводиться праздник, его продолжительность, время суток (днем или вечером) вопросы, с которыми обязан ознакомиться режиссер. Особое значение для его творческой деятельности имеет время суток проведения праздника, т.к. это связано с выбором выразительных средств. д) Репетиционные возможности постановки. От организации репетиционной работы во многом зависят сложность и качество постановки. Наилучший вариант, когда для подготовки представления организуются специальные сборы, и участники занимаются только подготовкой к выступлению. В этом случае высокое качество и успех представлений гарантированы. Однако такой способ подготовки реален только для очень ответственных и престижных для страны праздников. Чаще репетиционная работа с массой участников проводится без отрыва от их учебы или производственной деятельности. В этих условиях подготовка, естественно, усложняется. Гарантировать успех постановки здесь можно лишь в том случае, если организаторами будет обеспечена дисциплина посещаемости участников на каждой репетиционной точке. Только при стопроцентной посещаемости репетиций возможно качественно решать постановочные задачи. Большое значение имеют продолжительность и ритмичность репетиционной работы. Практика показывает, что чем чаще проводятся репетиции, тем быстрее и продуктивнее происходит усвоение постановочного материала массой участников. Например, всегда эффективнее проводить репетиции каждый день по 2-3 часа, чем 2 раза в неделю по 6 часов. Еще один важный вопрос - о возможности обеспечения будущей постановки площадками для проведения репетиционной работы. Режиссер должен заранее знать, сколько и какие стадионы, грунтовые или асфальтовые площадки можно использовать для проведения репетиций. Точное количество репетиционных площадок и их размеры определяются после утверждения план-сценария. е) Сценические возможности постановки. Режиссер-постановщик должен знать, а в дальнейшем и детально изучить, место проведения представления главную сценическую площадку. Если это стадион, то особенно тщательно исследуется поле стадиона, его размеры, состояние травяного покрова, наличие специального ковра на поле для сохранения газона. Затем нужно изучить выходы на арену стадиона: их количество, расположение по отношению к основной сценической площадке – полю стадиона, а также их ширину и высоту. Последнее имеет значение в связи с применением в постановке различных конструкций и других объемных форм. Кроме того, режиссер должен выяснить расположение трибун, их высоту, удаленность от главной сценической площадки и др. конструктивные возможности стадиона (например, наличие видеотабло, место чаши с огнем, расположение флагштока для подъема флага, наличие верхней надтрибунной галереи, радиальных проходов на трибунах и т.п.). Важно также изучить пространство вокруг стадиона, обращая особое внимание на количество и расположение больших площадок, которые могут быть использованы для сосредоточения и накопления участников в день представления, а также на подъездные пути, стоянки автотранспорта и пр. 5. Сценарно-режиссерский замысел представления. Очень трудно описать словами творческий процесс рождения замысла представления, поскольку в каждом случае это происходит по-разному. До определенного момента этот процесс типичен и вполне объясним, особенно когда речь идет о работе над тематическим материалом постановки. Режиссеру приходится "пропускать через себя" огромное количество материала, найденного при изучении литературных источников, музейных экспозиций и архивных документов, извлеченного из рассказов очевидцев, просмотров кинофильмов и видеозаписей, анализа опыта прежних постановок. Правда, качество переработки всего этого материала, а также конечный результат творческого процесса, выраженный в сценарно-режиссерском замысле и постановке, у каждого автора будут различными. Здесь уже вступает в силу личность самого автора – его опыт и талант. Зарождение замысла в одних случаях происходит очень быстро и безболезненно: он как бы сам собой вытекает из изученного материала. В других случаях, что бывает гораздо чаще, – мучительно долго. Автор перерабатывает десятки различных вариантов решений, которые каждый раз чем-то его не устраивают. И вдруг происходит чудо (чудо, потому что оно необъяснимо): автору сразу, в один момент становится ясным и понятным, что нужно делать, Иногда появлению этого чуда способствует, казалось бы, мелочь – кем-то высказанная мысль, прочитанная фраза, даже сказанное отдельное слово, а может быть, увиденный предмет или необычная форма и

т.п. Очевидно, это происходит потому, что автор долгие время существует в материале постановки, буквально живет ею. Мозг все время перерабатывает материал в поисках решения. И, наконец, наступает такой момент, когда необходим лишь малый, но очень точный толчок мысли, чтобы все выстроилось так, как долгое время оказывается хотел и искал автор. К.Г.Паустовский очень образно сравнивает возникновение замысла с молнией: "Замысел – это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи, и в них из густого электрического настоя рождается первая искра-молния. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень. Замысел, так же как и молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию-замысел... Если молния - замысел, то ливень - это воплощение замысла. Это стройные потоки образов и слов". Творческая работа над замыслом всего представления и разработкой отдельных эпизодов имеет свою специфику. Если в поиске замысла представления главная задача - найти режиссерский ход, способный увязать между собой все взятые для решения темы, то в эпизодах первостепенным всегда остается вопрос о том, как постановочно решить конкретную тему. В основе режиссерского хода массовой постановки на стадионе всегда лежит идея, которая, находя свое отражение в отобранном содержании и образном решении, связывает все эпизоды в единое художественное целое. Большие трудности испытывает постановщик, когда тематика отдельных эпизодов требует изменения времени действия. Наряду с эпизодами сегодняшнего дня, в постановке бывают необходимы эпизоды исторического характера. Их появление должно быть оправдано логикой переходов от эпизода к эпизоду (связок). При этом важно, чтобы действие всегда воспринималось с позиции сегодняшнего дня. Иначе зритель будет дезинформирован и то, что происходит на поле стадиона, будет ему не понятно. Историческая тематика в массовых спортивно-художественных представлений на стадионе обычно преподносится зрителям как воспоминание или рассказ о прошлом, идущий из настоящего времени. А это всегда требует образного решения. Здесь режиссеру очень важно найти ход, чтобы войти в этот созданный им образ и выйти из него, не нарушая времени и логики развития действия в целом. 6. Сценарно-режиссерский замысел отдельного эпизода Несмотря на то, что каждый эпизод является составной частью представления, его основной структурной единицей и связан с другими эпизодами авторской мыслью - идеей, а иногда и пластическим решением, он всегда должен иметь самостоятельное содержание и законченность в композиционном отношении. Известно, что драматургические возможности жанра массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, особенно когда речь идет о спортивных зрелищах, весьма ограничены. Это находит свое отражение в композиционном построении эпизода, которое по сравнению с другими жанрами искусства выглядит несколько упрощенным. Эпизод массового спортивно-художественного представления композиционно выстраивается по следующей схеме: 1) начало (экспозиция); 2) главные и второстепенные действия эпизода (развитие действия): • массовый номер; • вставные номера (спорт, искусство); 3) финал (кульминация); 4) уход. Данная схема построения эпизода обусловливает расстановку в нем смысловых акцентов, обеспечивает логическое развитие действия, а также воздает необходимую эмоциональную напряженность эпизода, что очень важно для восприятия его зрителями. Как уже отмечалось, массовые спортивно-художественные представления на стадионе требуют образного решения. Через образ передастся авторская мысль, и именно образ создает эмоциональный настрой огромной аудитории зрителей. Анализируя лучшие массовые спортивно-художественные представления, можно выделить два наиболее часто встречающихся подхода к созданию образа. Первый можно условно назвать драматургическим. Здесь за основу создания образа берется само действие героя-массы, с помощью которого раскрывается тема. Содержание таких эпизодов, как правило, связано с каким-либо значительным событием и выстраиваются они по определенному сюжету с учетом возможностей главного героя – массы. Драматургия подобных эпизодов близка к драматургии балета, где в основе лежат музыка и танец. В них так же ярко и образно могут сталкиваться противоборствующие силы, создаваться конфликтные ситуации, активно способствующие развитию действия. При этом конфликт (если он существует) в массовом действии всегда носит обобщенный, глобальный, "надличный" (Б.Брехт) характер. В нем, как правило, противостоят друг другу силы добра и зла, войны и мира и т.п. Драматургически вторая часть пролога строилась на борьбе двух противоположных сил: сил мира и сил войны. Силы мира - молодежь планеты - олицетворяли голубой и белые цвета (ярко-голубые широкие ленты, светло-голубые костюмы девушек, белые костюмы девушек, изображавшие голубя в центре эмблемы

фестиваля). Силы войны - мировой империализм - черный цвет (каждая девушка, кроме ленты голубого цвета, имела еще и ленту черного цвета). Ареной борьбы была эмблема Фестиваля - символ молодежи планеты (пять лепестков - пять континентов) и художественный фон. Раскрытию сюжета второй части способствовала музыка композитора А.Петрова из кинофильма "Укрощение огня". Музыкально и по действию вторая часть пролога "Мир отстоим!" делилась на четыре части: Первая часть - "Мир". Вторая часть - "Угроза". Третья часть-"Борьба". Четвертая часть - "Победа". Действие пролога в целом разворачивалось следующим образом. Представьте, что мы присутствуем на стадионе. Над ним торжественно плывут позывные нашей Родины, слышен перезвон курантов Спасской башни Кремля. На художественном фоне возникает эмблема XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов – пятицветная ромашка. От нее во все стороны, будто радиоволны, расходятся разноцветные блики, оповещая весь мир о начале Фестиваля в Москве. Слова приветствия участникам Фестиваля вспыхивают на электротабло. Звучит фрагмент «Праздничной увертюры» композитора Д.Шостаковича. Из двух ворот навстречу друг другу выбегают на поле две группы девушек по 720 человек каждая (всего 1440 человек). В руках у них связки воздушных шаров (по цвету эмблемы). Постепенно они занимают все поле стадиона, становясь на свои точки. Вместе с девушками из тех же ворот бегут знаменосцы (400 чел.). Они двигаются в колоннах по одному, прикрывая девушек живым занавесом с двух сторон (с фронта и тыла). Под прикрытием знамен девушки перестраиваются и образуют па поле огромную римскую цифру XII. Знаменосцы, заканчивая прочес, открывают зрителям цифру и занимают свои места па углах зеленого поля стадиона. Музыка обрывается. Застыла, словно в стоп-кадре, вся масса участников, слышны торжественные голоса дикторов: «Здравствуй, Московский Фестиваль! Мы пришли к тебе со всех концов земли дорогой борьбы и единства молодежи. 500 дней фестивальной хроники - это марш мира, это бой против империализма, фашизма, колониализма, это торжество нашей дружбы!». Продолжается фрагмент "Праздничной увертюры". Девушки, стоящие в римской цифре XII, отпускают шары. Словно разноцветный салют в честь начала Фестиваля появляется над чашей стадиона. Но вот торжественно заканчивается увертюра. Зрители любуются взлетающими в небо шарами, а на поле-перестроение. Девушки, стоящие в цифре, перестраиваются, и появляется огромная ромашка – эмблема Московского Фестиваля, в центре которой – белый голубь (240 девушек в костюмах белого цвета; правая рука у каждой девушки «превращена» в большое белое крыло). На художественном фоне появляется римская цифра XII. Так заканчивается первая экспозиционная часть пролога и сразу начинается вторая часть «Мир отстоим!». Звучит очень спокойная лирическая мелодия. На поле огромная ромашка светло-голубого цвета. Девушки находятся в упоре присев, опустив головы. Видны только их спины. Но вот па художественном фоне медленно всходит солнце. Его лучи играют бликами. Ромашка как бы просыпается. Девушки поднимают головы, и еле заметно выглядывают голубые ленты. Но вот они медленно встают во весь рост, и точно под музыку вьются лепты голубыми «змейками». Постепенно характер музыки меняется, появляются элементы угрозы. Девушки, стоящие в ромашке, начинают более активно работать с лентой. На художественном фоне черные тучи начинают постепенно закрывать солнце. Черный цвет временами появляется и на ромашке (девушки используют ленту черного цвета). Белый голубь, находящийся в центре ромашки, беспокоясь, начинает периодически взмахивать своим крылом. Черный цвет постепенно начинает охватывать вето ромашку. Начинается борьба голубого и белого цвета с черным. Звучит основная мелодия "Укрощение огня". В борьбу вступают новые силы. На художественном фоне черные тучи превращаются в атомные бомбы и самолеты бомбардировщики. На помощь голубому цвету ромашки приходит белый «голубь». Это в центре ромашки 240 девушек (мастеров художественной гимнастики) исполняют композицию "Борьба". По ходу этой композиции ромашка то вся покрывается черным цветом (побеждают силы войны), то голубой цвет оттесняет черный, и ромашка становится голубой (побеждают силы мира). Постепенно силы мира побеждают. На художественном фоне возникают ладони человеческих рук, символизирующие континенты Земли. Вот появляется ладонь красного цвета, олицетворяющая молодежь Америки. Она закрывает часть черного цвета на художественном фоне. Затем - голубая - молодежь Европы, зеленая - молодежь Австралии, желтая - молодежь Азиатских стран, черная - молодежь Африки. Так постепенно на протяжении исполнения гимнастками композиции с экрана художественного фона исчезает черный цвет и появляются символы молодежи континентов. Голубая ромашка и белый голубь постепенно возвращаются в свое исходное положение: голубь ложится в центр эмблемы, а участницы, стоящие в ромашке, принимают упор присев. Снова звучит спокойная, лирическая мелодия. На художественном фоне, как и в начале, бликами расходятся солнечные лучи. Ромашка медленно поднимается, но уже не голубая, как раньше, а окрашенная в цвета эмблемы

фестиваля благодаря трансформации костюмов девушек. Так символично ставится победная точка пролога. Это типичный пример драматургического решения образа, где в основе лежит определенный сюжет и существует конфликтная ситуация, выраженная в борьбе двух противоположных сил - мира и войны. Второй подход к образному решению эпизода в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе можно условно назвать конструктивным. Здесь за основу создании образа берется, как правило, специально придуманный предмет или конструкция, которые в определенных сочетаниях и с учетом возможностей главного героя-массы, способствуют образному решению эпизода. Естественно, подобная классификация подходов к образному решению эпизодов является условной. Можно говорить лишь о преимущественном использовании режиссером-постановщиком определенного подхода, т.к. при драматургическом образном решении очень часто применяются необходимые предметы и конструкции, а эпизоды, где главный акцент при создании образа делается на предмет или конструкцию, должны быть выстроены и драматургически. Анализ массовых спортивно-художественных представлений показывает, что режиссеры-постановщики пока отдают предпочтение конструктивному направлению в решении эпизодов. Объясняется это не только характером и задачами подобных представлений, но и особенностями профессиональной подготовки режиссеров-постановщиков. Дело в том, что драматургическое направление в решении эпизода ближе к театру, а конструктивное - к спорту. А если учесть, что творческие, особенно режиссерские силы, занимающиеся массовыми стадионными постановками, приходят чаще из спорта, чем из театра, то становится понятным и преобладание конструктивного решения эпизодов в современных массовых спортивно-художественных представлениях. Вместе с тем, этот факт еще не означает, что данное направление является более современным и перспективным, чем драматургическое. Чтобы подробнее ознакомиться с конструктивным направлением в образном решении эпизода массового представления, обратимся к наглядным примерам из практики. Рассмотрим, как рождался замысел одного из эпизодов праздника открытия XII Спартакиады Вооруженных сил, который проходил в Ленинграде на стадионе им. С.М.Кирова в 1961 году. Этот год был знаменательным. Впервые в истории цивилизации человек в космосе! Вся страна, весь мир жили этим событием. И, естественно, обойти его в представлении было невозможно. Так родилась тема одного из эпизодов: "Мы - покорители космоса!". Известно, что важнейшим разделом подготовки космонавтов является физическая подготовка. Особенно значима для них специальная тренировка, основой которой являются упражнения на батуте, допинге, гимнастическом колесе и других аппаратах. Однако показать специальные снаряды, просто установив их па поле, было бы слишком обыденно. Возникла мысль поднять часть снарядов над полем стадиона. Но как это сделать? В конечном итоге основным предметов для выполнения массовых упражнений была избрана металлическая пятиметровая лестница. Казалось, что уже сам предмет в какой-то мере олицетворяет тему выступления, символизируя движения вверх. Но главное, он позволил режиссеру воплотить задуманное - поднять снаряды. Для этого были сделаны специальные круглые металлические площадки диаметром 3 м. На них укреплялись вращающиеся гимнастические колеса на стационарных установках, и все это с помощью лестниц поднималось вверх на пятиметровую высоту. Так была найдена конструктивная основа замысла, которая позволила логично выстроить весь эпизод в целом. В итоге замысел режиссера был воплощен следующим образом. На поле стадиона появлялся огромный краснозвездный самолет, построенный участниками с помощью лестниц. Он двигался к центру поля, словно готовый взлететь в безоблачную высь неба. Но вот его уже нет: все поле стадиона мгновенно занято участниками массового выступления. Это молодые спортсмены. Костюм их очень прост и, в то же время, символичен: серебристого цвета короткие трусы, на головах - отливающие серебром и закрывающие уши шапочки. Каждые пять человек держат одну пятиметровую дюралевую лестницу. Начинаются массовые упражнения с лестницами. Они заканчиваются построением из лестниц пяти звезд (одна в центре и четыре по углам поля). В центр каждой звезды вносятся круглые трехметровые площадки. На угловых площадках укреплены вращающиеся гимнастические колеса, в каждом из них - спортсмен. На центральную площадку входит четверка силовых акробатов. Перестроение - и лестницы одним своим концом прикрепляются к площадкам. Через мгновение на поле появляется рисунок, напоминающий расположение планет солнечной системы. Вдруг металлические площадки начинают медленно подниматься вверх, образуя пять высоких конусообразных конструкций, похожих на пусковые установки космических ракет. Начинается комплекс упражнений на специальных снарядах. Упражнения гимнастов и акробатов на пяти поднятых площадках сочетаются с выполнением упражнений на четырех батутах и шести допингах, установленных на зеленом поле стадиона. Участники массового номера образуют соответствующий фон. Но вот упражнения

заканчиваются. Площадки опускаются вниз. На поле новое перестроение - появляются пять контуров космических ракет, образованных поднятыми на руках лестницами. В центре каждой ракеы I площадка, на которой стоят "космонавты" со стягами. На стягах слова: «На Луну», "На Венеру", "На Марс", "На Юпитер". "На Меркурий". В этом построении участники покидают стадион, как бы разлетаясь по планетам солнечной системы. Этот пример наглядно показывает роль предмета (в данном случае - лестницы) в создании образа и построении композиции эпизода. Предмет здесь оказался тем главным «строительным материалом», который скрепил всю конструкцию действия и одновременно способствовал образному решению темы. С его помощью был построен "самолет" на выходе участников, с ним выполнялись массовые упражнения, он помог поднять площадки со специальными снарядами, был главным в построении финала и ухода участников выступления. Попробуйте мысленно убрать лестницу из описанного эпизода, и он не состоится, его конструкция развалится, как карточный домик. Можно в качестве примера привести и другие спортивно-массовые выступления, где удачно найденный предмет помог создать образность всего представления и объединить содержание выступления в единую, логически выстроенную композицию. Познакомимся, например, с выступлением армейских спортсменов на празднике открытия II Спартакиады в 1959 году. Звучит марш композитора В.Соловьева-Седова "В путь". На зеленое поле стадиона четким шагом выходят воины-спортсмены. Они двигаются мощными колоннами навстречу друг другу. Колонны сливаются в центре поля, образуя общий строй. Внезапно над головами воинов появляются полосы стального цвета. Еще мгновение - и построен огромный мост. А в это время из главного прохода стадиона уже показалась колонна мотоциклистов с голубыми стягами, на которых написано: "Вооруженные силы беззаветно преданы своему народу". Звучит "Гимн Родине" композитора. В.Мурадели. Не снижая скорости, мотоциклисты проносятся по мосту. Раздается гром аплодисментов. Зрители поражены этим действием: солдаты на вытянутых руках держат целую колонну из 15 мотоциклов. Но что это...? Моста уже нет. Как бы рассыпаясь, разбегаются участники по всему полю. И только теперь зрители видят, из чего был составлен мост - из кубов. На мгновение все замирает. Звучит "Песня о Советской Армии" композитора Б.Александрова. Начинаются массовые упражнения с кубами. Вначале выполняются вольные упражнения типа зарядки. Зеленое поле стадиона как бы оживает. Вот оно стального цвета, но одно движение всей массы участников - и поле уже красное, а затем - желтое. Оказывается кубы, кроме граней стального цвета, имеют еще грани, окрашенные в красный и желтый цвета. Эта особенность расцветки искусно используется в упражнениях. Красочно, словно в калейдоскопе, меняется рисунок построения участников. На поле заканчивается массовый номер, и опять новая картина: пять площадок из кубов, поднятых участниками на прямых руках. Начинают выступление сильнейшие акробаты Вооруженных сил СССР. Каскады прыжков, выполняемые на центральной площадке, дополняются красивыми пирамидами на четырех боковых площадках. Затем на центральной солирует сильнейшая четверка армейских акробатов в составе мастеров спорта СССР: А.Лозникова, И.Гладшнейдера, А.Баранова, Р.Пиньевского. Они показывают сложные вольтижные комбинации на высоте двух метров. Но вот площадки начинают сближаться, и в центре поля возникает огромный пьедестал. Интересный по замыслу и композиции спортивный номер завершается построением на пьедестале из кубов большой многоярусной пирамиды. В это время раздаются сигналы боевой тревоги. На стадионе все преображается. Молниеносно на поле возникают три коридора, обозначенные линиями кубов стального, красного и желтого цветов. Коридоры заполняются различными, окрашенными по цвету коридора препятствиями. Слышен рокот моторов въезжающих на стадион бронетранспортеров с солдатами в касках стального, красного и желтого цветов. Начинается военизированная эстафета трех подразделений. Интересно, захватывающе развертывается зрелище. Самоотверженно и слаженно действуют солдаты. На поле происходит настоящая борьба за первенство. Бег с преодолением препятствий сменяется переноской "раненых", а после гонки на мотоциклах с прыжками через разводные мосты вперед устремляются расчеты самоходных орудий. Один за другим они занимают "огневые позиции". Артиллеристы с ходу "ведут огонь" прямой наводкой. Последний этап завершается "штурмом укрепленного района". В завязавшейся схватке солдаты ловко действуют прикладом, лопатой, ножом, кулаком, демонстрируя мастерство рукопашного боя. Но вот "противник" повержен, водружены боевые знамена. Звучат сигналы отбоя. Возглавляемая победившим подразделением колонна эстафетчиков на бронетранспортерах совершает круг почета и покидает стадион. А в это время участники массового выступления на глазах у всего стадиона с помощью кубов строят огромную ракету. На ее стальном теле красными буквами написано: "СССР". Под аплодисменты зрителей ракета медленно "стартует" и, постепенно ускоряя движение, покидает стадион. Как видно, успех этого выступления обусловлен предметом, представляющим собой куб

размером 45 х 45 х 45 см. Идея применить этот предмет била подсказана простой детской игрушкой - кубиками, из которых дети составляют различные картинки. Казалось бы, какое отношение имеет данный предмет к выступлению спортсменов Вооруженных Сил. Однако его размеры и конструктивные возможности (все кубы с помощью специальных крючков и веревок могли скрепляться между собой), а также правильно выбранное содержание и умело выстроенная композиция позволили очень точно и образно решить основную тему выступления -"Вооруженные Силы на страже мира и безопасности Родины". Такие моменты выступления, как мост из кубов с проезжающими по нему мотоциклистами, движущиеся площадки из связанных кубов с акробатическими пирамидами, напоминающие плывущие корабли, межконтинентальная ракета и др., создавали впечатление величия, торжественности, мощи. Включение же в содержание выступления военизированной эстафеты наглядно показывало боевую выучку и закалку советских воинов. Это выступление имело огромный успех. Вот как писала о нем газета "Советский спорт" от 9 августа 1959 г.: "Много было интересных выступлений. Но, пожалуй, самое запоминающееся и оригинальное показали физкультурники Советской Армии". Приведенные примеры свидетельствуют, что выбор предмета или конструкции осуществляется режиссером в тесной связи с идейно-тематической основой и возможностями образного решения эпизода. В каждом из них найденное конструктивное решение (лестница-площадка) или предмет (куб) используются режиссером от начала и до конца. Они как бы пронизывают все действие, способствуя не только образному, но и пластическому решению эпизода. Роль предмета или конструкции в постановочном решении описанных выше эпизодов настолько велика, что значение их в осмыслении действия поднимается до уровня выразительного средства. К сожалению, многие режиссеры, следуя конструктивному подходу в решении эпизода, к выбору предмета относятся формально. Часто тому или иному предмету предпочтение отдается ради самого предмета, чтобы он как-то приукрасил действие. Иногда неоправданно вводятся несколько предметов, которые совершенно не связаны между собой и не оказывают никакого влияния на развитие действия и его смысловую основу. Важно четко понимать, что введение в действие каждого нового предмета или конструкции должно быть строго обосновано авторской мыслью и заложено в образное и пластическое решение эпизода.

**Художественно-выразительные средства в работе режиссера**

1. Актерское творчество. Актёрское искусство, искусство театральной игры, создания сценических образов. Художественная специфика театра — отражение жизни в форме непосредственно происходящего перед зрителями драматического действия — может осуществляться только посредством актерского искусства Цель его — воздействовать на зрителя, вызвать у него ответную реакцию. Выступление перед зрителем является важнейшим и завершающим актом воплощения роли, и каждый спектакль требует творческого воспроизведения этого процесса. Творчество актёра исходит из драмы — её содержания, жанра, стиля и т. д. Драма представляет собой идейную и смысловую основу актерское искусства Но известны такие виды театра (например, народная комедия масок), где актёр располагает не полным текстом пьесы, а лишь его драматической канвой (сценарием), рассчитанной на искусство актёрской импровизации. Актёрский образ убедителен и эстетически ценен не сам по себе, а в той мере, в какой через него и посредством него развивается главное действие драмы, выявляется её общий смысл и идейная направленность. Исполнитель каждой роли в спектакле тесно связан поэтому со своими партнёрами, участвуя вместе с ними в создании того художественного целого, каким является театральная постановка. Драма предъявляет актёру порой весьма сложные требования. Он должен выполнять их как самостоятельный художник, действуя вместе с тем от имени определённого персонажа. Ставя себя в обстоятельства пьесы и роли, актёр решает задачу создания характера на основе сценического перевоплощения. При этом Актерское искусство — единственный вид искусства, в котором материалом художнику служит его собственная природа, его интеллектуальный эмоциональный аппарат и внешние данные. Актёр прибегает к помощи грима, костюма (в некоторых видах театра — к помощи маски); в арсенале его художественных средств — мастерство речи (в опере — вокальное искусство). движение, жест (в балете — танец), мимика. Важнейшие элементы актерского творчества— внимание, воображение, эмоциональная и моторная память, способность к сценическому общению, чувство ритма и др. 2. Мизансцена. Мизансцена (франц. mise en scine — размещение на сцене), расположение актёров на сцене в тот или иной момент спектакля. Одно из важнейших средств образного выявления внутреннего содержания пьесы, мизансцена представляет собой существенный компонент режиссёрского замысла спектакля. В характере построения мизансцены находят выражение стиль и жанр представления. Через систему мизансцен режиссёр

придаёт спектаклю определённую пластическую форму. Процесс отбора точных мизансцен связан с работой художника в театре, который вместе с режиссёром находит определённое пространственное решение спектакля и создаёт необходимые условия для сценического действия. Каждая мизансцена должна быть психологически оправдана актёрами, возникать естественно, непринуждённо и органично. Энциклопедическое объяснение мизансцены не полно. Не сказано, что мизансцена имеет не только пространственную, но и временную протяженность, что она связана не только с художником, но находится в особой взаимосвязи со словом и музыкой. Мизансцена – это пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой, действующий человек. Цвет, свет, шумы и музыка – дополнительные, а слово и движение – основные ее компоненты. Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически через актеров. Как танец – язык балета, так пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера. В эпоху деспотического господства режиссера в театре… режиссер, заранее разрабатывая весь план постановки, намечал, считаясь, конечно, с данными участников спектакля, общие контуры сценических образов и указывал актерам все мизансцены. В настоящее время творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее. Мизансцена – это расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и окружающей их среде. Мизансцена всегда есть картина перемещений и поступков персонажей. Это пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой человек. Мизансцена имеет свою мизансцену и темпо - ритм. Хорошая образная мизансцена никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режиссера, она всегда является средством комплексного решения целого ряда творческих задач. Сюда входит и раскрытие сквозного действия, и целостность оценки образов и физическое самочувствие действующих лиц и атмосфера, в которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена. Мизансцена это самое материальное средство творчества режиссера. Мизансцена- если она точна, то уже есть образ. Хорошо выстроенная мизансцена может сгладить недостатки мастерства актера и выразить его лучше, чем он делал это до рождения этой мизансцены. Выстраивая спектакль необходимо помнить о том, что любая смена мизансцены означает поворот мысли. Частые переходы и перемещения исполнителя дробят мысль, стирая линию сквозного действия говоря в это время по-своему. Особенно осторожно нужно обращаться с мизансценой, тогда, когда исполнители находятся на первом плане. Ибо здесь даже самое маленькое движение считается как смена мизансцены. Строгость, чувство меры и вкус это те советчики, которые могут выручить режиссера в сложившейся ситуации. Как только язык мизансцены становится выражением внутренней жизни героя, сверхзадачи, она обретаем богатство и многообразие. Разновидности мизансцен: известны плоскостные, глубинные, мизансцены, построенные по горизонтали, вертикали, диагональные, фронтальные. Мизансцены прямолинейные, параллельные, перекрестные, построенные по спирали, симметричные и асимметричные. Мизансцена не является особым этапом работы режиссера, оторванного от всей его предшествующей работы с исполнителями. Мизансцены рождаются из тех органических действий, которые делают исполнители действий спектакля. Мизансцена является средством воплощения и сценическим выражением идеи пьесы. Все, что было найдено исполнителем по линии правды жизни, находит свое выражение в яркой и выразительной мизансцене. Мизансцена – понятие более широкое. Это не только переходы действующих лиц и размещения, но и все действия актера, жесты и детали его поведения, это так же все – мизансцена. Всякая, хорошо придуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям: 1.Должна быть средством наиболее яркого и полного пластического выражения основного содержания эпизода, фиксируя и закрепляя основное действие исполнителя, найденные в предшествующем этапе работы над пьесой. 2.Должна правильно выявлять взаимоотношения действующих лиц, происходящую в пьесе борьбу а также внутреннюю жизнь каждого персонажа в данный момент его сценической жизни. 3.Быть правдивой, естественной, жизненной, и сценически выразительной. Искусство построения ярких, выразительных, правдивых мизансцен зависит и от общекультурного уровня режиссера. От его художественного вкуса, от его знания жизни, от понимания им великих произведений живописи и скульптуры. Они могут служить образцами мизансцен так как в их основе лежит ясная мысль органического действия. Итак, образно-пластическое решение театрализованного представления — это одна из важнейших задач режиссуры, а мизансцена — одно из самых мощных выразительных средств режиссуры. 3. Темпо-ритм. Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств

человеческого поведения. Темп — это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т. п., что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние. Так, неопытный режиссер, желая поднять тон спектакля, заставляет актеров говорить и действовать быстрее, но такое внешнее механическое ускорение не рождает еще внутренней активности. Иное дело — ритм поведения. Если говорится, например, что «спектакль идет не в том ритме», то под этим подразумевается не просто скорость, но интенсивность действий и переживаний актеров, то есть тот внутренний эмоциональный накал, в котором осуществляются сценические события. Кроме того, понятие «ритм» включает в себя и ритмичность, то есть ту или иную размеренность действия, его организацию во времени и пространстве. Когда мы говорим, что человек ритмично двигается, говорит, дышит, работает, мы имеем в виду равномерное, плавное чередование моментов напряжения и ослабления, усилия и покоя, движения и остановок. И наоборот, можно говорить об аритмии больного сердца, походки хромого, путаной речи заики, о неритмичной, плохо организованной работе и т. п. И то и другое, то есть ритмичность и неритмичность, также входит в понятие ритма и определяет динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок. Таким образом, под термином «ритм» подразумевается как интенсивность, так и размеренность совершаемого действия. При одном и том же быстром темпе действия могут быть совершенно различными по характеру и, следовательно, обладать разными ритмами. Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому Станиславский нередко сливает их воедино, употребляя термин темпо-ритм. Во многих случаях они находятся в прямой зависимости друг от друга: активный ритм ускоряет процесс осуществления действия и, наоборот, пониженный ритм влечет его замедление. Темпо-ритм спектакля - по К.С.Станиславскому - синтез темпа и ритма спектакля; нарастание или спад, ускорение или замедление, плавное течение или бурное развитие сценического действия. Ритм и темп связаны между собой, поскольку характеризуют одну элементную единицу действия, взятого на протяжении одной элементной единицы сценического времени. Ритм определяет собой темп, но изменения темпа (при сохранении структуры ритмической единицы) влекут за собой изменения в характере ритма. Поэтому оба явления практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие темпо — ритма. Развитие темпо-ритма спектакля — волнообразный процесс, где нарастания и спады складываются из суммы темпо-ритмов действий, эпизодов, сцен. В целом темпо- ритм спектакля есть показатель интенсивности его сквозного действия. К.С. Станиславский утверждал: «Темпо-ритм всей пьесы — это темпо - ритм ее сквозного действия и подтекста». Темпо-ритм спектакля — это динамическая характеристика его пластической композиции. И как говорил Станиславский, «... Темпо-ритм пьесы и спектакля — это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое. До сих пор весьма распространено мнение, что существует два вида ритма: внутренний и внешний. Представление о внутреннем ритме связывают с «жизнью человеческого духа роли», а представление о ритме внешнем с «жизнью ее человеческого тела». Между тем, наука говорит нам, что жизнь духа и жизнь тела объединены в одном процессе действия, где на долю первой приходятся две части, на долю второй — третья. В сценическом действии первые два этапа протекают в сознании актера, а третий выявляется в слове или в движении — в словесном или телесном (двигательном) проявлении действия. Как соотносятся между собой эти три части действия, зависит и от объективных предлагаемых обстоятельств данного действия, и от субъективных свойств личности, а в случае сценического действия — личности артистороли. Этими свойствами являются: сила основных нервных процессов (раздражительного и тормозного), уравновешенность этих процессов между собой и их подвижность. Таким образом, говоря о первых двух этапах действия актера в роли, надо иметь в виду не только быстроту реакции, но и ее силу и устойчивость. Проще говоря, характер персонажа выявляется не только в том, какие действия он совершает, но и в том, насколько быстро он оценивает каждый факт, каждую ситуацию, а также в том, насколько сильны и определенны его чувства и намерения, связанные с восприятием ситуации. Ибо от этих качеств зависит, какими будут его ответные действия, выраженные в слове или движении. Таким образом, актеру в любой момент сценической жизни его героя нужно: оценить что-то, принять некое решение и осуществить это решение в действии, словесном или двигательном. Действие не словесное, а телесное — будем называть его двигательным — связано с перемещением в сценическом пространстве и также осуществляется в сценическом времени. Этого уже достаточно, чтобы подтвердить зависимость двигательного действия от темпо-ритма действия как такового. Поскольку в каждой роли есть какие-то типичные, преобладающие для этой роли ритмы, постольку они проявляются как в словесном, так и в физическом действии. Если кому-то свойственны медлительные решения, то они выражаются

одинаково медленно и в словах, и в движениях, а свойственная кому-то быстрота реакции остается быстротой и ори словесном, и при пластическом выражении. И как из темпо-ритмов действий складывается темпо-ритм сценической жизни каждого персонажа спектакля, так из темпоритмов двух и более участников эпизода, сцены складывается темпо-ритм каждого отрезка сквозного действия спектакля. Если два или более человек делают одно дело, то действие каждого из них равно по времени действию другого. Если двое задались целью переубедить в чем-то третьего, они будут его уговаривать, убеждать, внушать ему, доказывать до тех пор, пока этот третий не согласится с их доводами. И хотя бы убеждающие приводили свои доводы не хором, а поочередно, кончается их общее воздействие на партнера абсолютно одновременно — в тот момент, когда он будет ими убежден, и так или иначе обнаружит это. С другой стороны, сопротивление убеждаемого тоже длится ровно столько времени, сколько длилось воздействие убеждающих: действие и противодействие равновелики. Противодействие рождается в ответ на воздействие, одновременно с ним — и одновременно с ним кончается, когда их борьба приводит к какому-либо результату. Таким образом, все действия, направленные одновременно на одну цель, равны по времени между собой и равны действию сопротивления. Поэтому, хотя каждое из них в отдельности может иметь отличную от других ритмическую структуру, количественно они равновелики, благодаря чему несколько разных темпо-ритмов сливаются в один общий темпо-ритм эпизода, сцены, спектакля. От темпо-ритма эпизода, определяющего продолжительность паузы, зависят количество, скорость, размер и сила движений, составляющих двигательное действие, а следовательно, и его образный характер (отрывистость, резкость, стремительность или — мягкость, плавность и т.д.), а в конечном счете — мизансцена. 4 Атмосфера. В театр понятие атмосферы пришло из жизни. А в жизни оно сопутствует нам каждую минуту. Атмосфера - явление глубоко человеческое, и в центре ее находится человек, пристрастно вглядывающийся в мир, действующий, мыслящий, чувствующий, ищущий. Сложный комплекс взаимоотношений с окружающей действительностью, мир наших мыслей, чувств, желаний, настроений, мечтаний, фантазий, то без чего немыслимо было бы наше существование, это и есть атмосфера жизни, без нее наша жизнь была бы обескровлена, автоматична, а человек напоминал бы робота. Атмосфера - это как бы материальная среда, в которой живет, существует актерский образ. Сюда входят звуки, шумы, ритмы, характер освещения, мебель, вещи, все, все... «...атмосфера - понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий.». «Атмосфера - это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей.» «Каждому делу, месту и времени присуща своя атмосфера, связанная именно с этим делом, местом и временем.». Нужно отыскать тот эмоциональный возбудитель, который поможет найти среду, атмосферу, максимально выражающую процесс внутреннего течения «жизни человеческого духа». В этом сопряжении среды и внутренней жизни человека и проявится убедительность или неубедительность замысла. Для этого непременно нужно найти точное сочетание происходящего с жизнью, идущей до, после и параллельно развивающемуся действию, либо в контрасте с тем, что происходит, либо в унисон. Это сочетание, сознательно организованное, и создает атмосферу. Вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера - это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля. И, наконец, необходимо отличать второй план от атмосферы спектакля, сцены, куска. Атмосфера - тоже понятие конкретное, она складывается из реальных предлагаемых обстоятельств. Второй план - из эмоциональных оттенков, на основе которых должна строиться реальная бытовая атмосфера на сцене. Из всего вышесказанного следует вывод, что мизансцена, атмосфера и темпо-ритм, являясь выразительными средствами режиссуры, взаимообразно составляют друг друга и находятся в полной зависимости друг от друга. 5. Композиция. Композиция (лат. compositio - составление, соединение) - это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают - значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста, другой - непосредственно склад событий, действий персонажей. В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить. Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. В ней он называет части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими (eide) и части составляющие (kata to poson), на которые трагедия разделяется по объему (пролог, эписодий, эксод, хоровая часть, а в ней пород и стасим). Здесь мы также обнаруживаем те же два подхода к проблеме композиции. На это же указывал Сахновский-

Панкеев, говоря о том, что одновременно возможно «изучение композиции пьесы по формальным признакам различия частей (подразделений) и анализ построения, исходящий из особенностей драматического действия» . Нам же представляется, что эти два подхода на самом деле являются этапами в анализе драматической композиции. Композиция в драме одновременно зависит от принципа построения действия, а он от типа конфликта и его природы. Кроме того, композиция пьесы зависит от принципа распределения и организации литературного текста между персонажами, и отношения фабулы к сюжету. С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог. Пролог в настоящее время выступает как Предисловие - этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения. Эпилог - (epilogos) - часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки. Развязка - здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции - разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета. Кульминация - по общему определению это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы. Развитие действия - наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия. Завязка - важнейший элемент композиции. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие. Экспозиция (от лат. expositio - «изложение», «объяснение») - часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. 6 Музыка. Одним из самых ярких выразительных средств является музыкальное оформление спектакля. От подобранной музыкальной композиции в той или иной части спектакля напрямую зависит атмосфера, темпо-ритм и органичность спектакля в целом. В работе по музыкальному оформлению спектакля можно наметить следующие этапы: режиссерский замысел музыкального оформления; сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров; репетиционная работа по введению музыки в спектакль; руководство музыкой во время спектакля. Замысел постановки складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над пьесой. Известно, что каждый режиссер по-своему видит одну и ту же пьесу, по-своему трактует ее сверхзадачу. Имеют значение и особенности художественного мышления режиссера и его культура, темперамент, вкус, короче — его творческая индивидуальность. Режиссер нередко развивает авторский материал, усиливает те или иные сюжетные линии, расставляет идейные акценты и т. д. И, конечно, существенную помощь в этом может оказать музыка. Музыка должна входить в действие как естественный и необходимый элемент, помогать раскрытию идеи пьесы, оттенять образы действующих лиц. Поэтому музыкальное решение режиссер начинает искать только после того, как продуманы основные ходы драматургии пьесы. Естественно, что свой замысел музыкального оформления режиссер строит в основном на включении в спектакль условной музыки, так как сюжетная уже предопределена авторскими ремарками. Вместе с тем режиссер может в своем решении изменить и сюжетную музыку. Существуют драматические произведения, которые не мыслимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки. Но есть и такие, смысл и стиль которых выразятся ярче, если в спектакли будет введена условная музыка, музыка от режиссера. Музыкальный образ спектакля складывается в воображении постановщика не сразу. Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, актерами его музыкальный замысел может измениться. Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиции и не всегда заранее может быть предусмотрен. Однако общее музыкальное решение обязательно намечается режиссером заранее. Это позволяет ему поставить перед композитором и звукорежиссером определенные задачи. Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными

знаниями, решает музыкальное оформление только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом. Таким образом, основной замысел музыкального оформления спектакля рождается у режиссера в период его работы над пьесой и фиксируется в постановочном плане. Музыкальное решение спектакля — сугубо творческая задача, и естественно, что режиссер вводит музыку в спектакль, согласуясь со своим воззрением на се роль в драматическом искусстве. Одни режиссеры, тонко чувствуя музыку, вводят ее в спектакль только в тех местах, где она действительно необходима и несет вполне определенную функцию. Другие режиссеры насыщают музыкой и шумами каждый акт, каждую картину. Однако чрезмерная увлеченность музыкой нередко приводит к тому, что музыка становится назойливой, отвлекает зрителя от сценического действия и вместо того, чтобы усилить сцену, «заглушает» ее. Нередко мастерство режиссера состоит именно в том, чтобы отказаться от музыки там, где кажется, что ее ввод может быть оправдан. Известно, что тишина па сцене — тоже звуковая окраска. К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве... Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, то есть в каком именно месте пьесы, для чего, то есть в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы, или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка» . В этих словах Станиславского, по существу, определена многогранная роль композитора в драматическом театре. Театральный композитор — это, как правило, руководитель музыкальной части театра, он же и дирижер театрального оркестра. Написание музыки к спектаклю режиссер иногда поручает заведующему музыкальной частью, но, чтобы не создалось однообразия в приемах музыкального решения спектаклей, часто приглашает композитора со стороны. Это творчески обогащает театр, особенно если происходит встреча с крупными композиторами. Из числа профессиональных композиторов, постоянно сотрудничающих с драматическими театрами, многие отлично понимают особенности театральной музыки и умеют подчинить свое творчество общему делу театрального коллектива. Выбор композитора — ответственнейший для режиссера момент в работе над пьесой, от удачного или неудачного выбора во многом зависит успех будущего спектакля. 7 Свет. Свет на сцене - одно из важных художественно-постановочных средств. свет помогает воспроизвести место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и т. д.; иногда в совр. спектаклях свет является почти единственным средством оформления. Различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения. Спектакли, оформленные объемными декорациями требуют местного (прожекторного) освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления. При использовании смешанного вида декорационного оформления соответственно применяется смешанная система освещения. Театральные осветительные приборы изготовляются с широким, средним и узким углом рассеяния света. В зависимости от расположения осветительное оборудование театральной сцены делится на следующие основные виды: 1) Аппаратура верхнего света, к которой относятся осветительные приборы (софиты, прожекторы), подвешиваемые над игровой частью сцены в несколько рядов по ее планам. 2) Аппаратура горизонтального освещения, служащая для освещения театральных горизонтов. 3) Аппаратура бокового освещения, к которой относят обычно приборы прожекторного типа, устанавливаемые на портальных кулисах, боковых осветительских галереях и пр. 4) Аппаратура выносного освещения, состоящая из прожекторов, устанавливаемых вне сцены, в различных частях зрительного зала. К выносному освещению относится также рампа. 5) Переносная осветительная аппаратура, состоящая из приборов разных видов, устанавливаемых на сцене для каждого действия спектакля (в зависимости от требований). 6) Различные специальные осветительные и проекционные приборы. В театре часто применяются также разнообразные осветительные приборы специального назначения (декоративные люстры, канделябры, лампы, свечи, фонари, костры, факелы), изготовляемые по эскизам художника, оформляющего спектакль. В художественных целях (воспроизведение на сцене реальной природы и др.) применяется цветная система освещения сцены, состоящая из светофильтров разнообразных цветов. Светофильтры могут быть стеклянные или пленочные. Цветовые изменения по ходу действия спектакля осуществляются: а) путем постепенного перехода с осветительных приборов, имеющих одни цвета светофильтров, на приборы с др. цветами; б) сложением цветов нескольких, одновременно действующих приборов; в) сменой светофильтров в осветительных приборах. Большое значение в оформлении спектакля имеет световая проекция. С ее помощью создаются различные динамичные проекционные эффекты (облака, волны, дождь, падающий снег, огонь, взрывы, вспышки, летающие птицы, самолеты, плывущие корабли и пр.) или

статичные изображения, заменяющие живописные детали декорационного оформления (так называемые светопроекционные декорации). Использование световой проекции необычайно расширяет роль света в спектакле и обогащает его художественные возможности. Иногда применяется также и кинопроекция. Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля лишь при наличии гибкой системы централизованного управления им. С этой целью электропитание всего осветительного оборудования сцены делится на линии, относящиеся к отдельным осветительным устройствам или аппаратам и отдельным цветам установленных светофильтров. На современной сцене бывает до 200-300 линий. Для управления освещением необходимо включать, выключать и изменять световой поток, как в каждой отдельной линии, так и в любой комбинации их.

**Законы мизансценирования, художественного, музыкального оформления**

Мизансцена (от французского mise tn scene) буквально означает расположение на сцене. Само понятие "мизансцена" возникло сравнительно недавно, во второй половине 19 века. Русская транскрипция этого слова принадлежит К. С. Станиславскому. В современной режиссуре понятие мизансцены рассматривается как композиционная единица пластической партитуры постановки. Мизансцена - взаимное расположение актеров и окружающей их материально-вещественной среды. Допускается толкование мизансцены как статического "среза" определенного момента действия, однако точнее и теоретически содержательнее трактовка мизансцены, как динамического пространственно-временного единства, выражающего определенный авторский замысел на определенном отрезке постановки. Вайнштейн предлагает два определения мизансцены - с точки зрения широкой публики и с точки зрения специалиста: "В широком, общепринятом смысле слова мизансцена - это совокупность средств сценической интерпретации: декорация, освещение, музыка и игра актеров... В узком смысле этим термином обозначается деятельность, заключающаяся в сведении в определенные временные и пространственные рамки различных элементов сценической интерпретации драматического произведения". Через мизансцену режиссер влияет на трактовку действия. В кино и на телевидении мизансцена опосредуется камерой, являясь предварительным условием построения мизанкадра (термин С. Эйзенштейна), то есть зрелища, приведенного к композиции на вертикальной плоскости экрана и включенного в монтажную цепь кадров. Поэтому в кино и на телевидении режиссер должен учитывать не только перемещения актеров, но и движение или статику кадра, тип применяемого объектива, ракурс съемки, динамику освещения и т.д. Соотношения мизансцены и кадра различны. Мизансцена может исчерпываться одним статично, в панораме или движении снятым кадром. Она может стать основой серии монтажно снятых кадров, зафиксированных с разных точек одной или несколькими камерами (особенно на телевидении). Один кадр может объединить несколько мизансцен - последовательно или одновременно (симультанно). Построение мизансцен одно из существенных стилеобразующих факторов постановки. Стилистический диапазон построения мизансцены необычайно широк: от имитации "спонтанности", "бытовой случайности" (Шукшин "Калина красная") до опытов передачи символической и даже ирреальной условности (совмещение разновременных действий у Бергмана в "Земляничной поляне", "метафизическое пространство" Кокто в "Орфее"). "Мизансцена - выразительное средство, язык. А от всякого языка мы требуем не имитации жизни, а живоописания". (Ю.Мочалов). Развитие мизансцены с античных времен до наших дней идет по пути непрерывного усложнения. Расположение трех актеров и хора из 15 человек в античном театре были почти неизменны. Выход хора из правого парода всегда означал, что пришли местные жители, из левого - иногородние. Уйти налево - покинуть город, страну. Направо - уйти не далеко, в пределах города. Три двери на самой сцене всегда означали одно и то же: центральная вела во внутренние помещения, правая из дома, левая из города. В театре Елизаветинской эпохи двери так же имели определенное значение. Противники всегда выходили из разных дверей. Как и японский театр, шекспировский в ряде условностей носил иероглифический характер. "Из одного лица создайте сотни" - обращается к зрителям Пролог из "Генриха Пятого", поскольку массовка состояла из 2-3 человек, а вся труппа из 16-20. Но у Шекспира не место определяло действие, а действие - место. Мизансцены театра эпохи классицизма так же регламентированы, как придворный этикет. Современная мизансцена ни чем не ограниченна и дает возможность полной свободы режиссерского самовыражения. В мизансцене декларируется подчиненность каждого отдельного искусства или просто любого сценического знака единому гармоническому началу, унифицирующей идее. "Нельзя создать произведение искусства, если оно не подчиняется единой мысли" - подчеркивал Гордон Крэг. "Мизансцена в самом узком смысле слова - сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействиях людей на сцене...

Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов, своих ритмических рисунков и пространственных перемещений в единое гармоническое целое". (С. Эйзенштейн). 1. Геометрия мизансцены. "Мизансцена - конкретное выражение существа происходящего, которое, будучи жизненно правдивым, в своей пластической выразительности возвышается до художественного выявления спектакля". А. Попов. Мизансценирование настолько же сложнее графической композиции, насколько работа режиссера сложение работы художника. "Искусство мизансцены - это искусство размещать в пространстве то, что драматург сумел распределить лишь во времени". (Апиа). Композиция на бумаге имеет дело только с двумя измерениями, все остальное - художественный эффект. На сцене к указанным двум измерениям прибавляется буквальная, не иллюзорная глубина. Кроме того, в трехмерном пространстве фигуру необходимо рассматривать как в статике, так и в динамике. Мизансцена существует не только в пространстве, но и во времени - в последовательной композиции кадров. Чем с точки зрения композиции отличается пустая сцена от белого листа бумаги? Наличием такого фактора как земное притяжение. Во-первых, актер не может ходить по стенкам и потолку (разве что в качестве трюка). Во-вторых, человек выгоднее всего смотрится на первом плане. Поэтому осью композиции можно признать середину первого плана сцены в высоту человеческой фигуры. Режиссеру всегда следует помнить об этой мизансценической оси. Мизансценическая ось делит сцену на левую и правую половины. Если перегрузить одну половину сцены у зрителя возникает впечатление отталкивающего неравновесия - мизансценического флюса. Если у композиции есть главная ось, делящая сцену на левую и правую половины, то производными точками будут центры каждой половины сцены. Однако они не равноценны. Поскольку глаз скользит по сцене слева - направо. На языке простейшей мизансцены композиция в левой части площадки означает предварительность. Взгляд невольно смещается в пустое пространство правой части сцены. Композиция справа тяготеет к окончательности. Пространство левой стороны зрительно давит на расположенную справа композицию и делает ее значительнее, монументальнее. Теперь поделим сценическую площадку на поперечные доли. Мы видим авансцену и три плана сцены по глубине. "Вообще, современная мизансцена скорее тяготеет к приближению. Сегодняшний зритель воспитан на кино. Он привык рассматривать тончайшие нюансы игры в укрупненном виде. Отказ от авансцены равносилен изъятию из кино крупного плана". (Ю. Мочалов). Мейерхольд вслед за Мольером придавал огромное значение авансцене. Вот что он писал, исследуя историю театра: "Разве мог быть терпим актер с напыщенной аффектацией, с недостаточно гибкой гимнастичностью телесных движений при той близости, в какую ставил актера по отношению к зрителю просцениум староанглийской, староиспанской, староитальянской и старояпонской сцены... Как свободно зажили ничем не стесняемые гротескные образы Мольера на этой сильно выдвинутой вперед площадке. Атмосфера, напоминающая это пространство, не задушена колоннами кулис, а свет, разлитый в этой беспыльной атмосфере, играет только на гибких актерских фигурах..." Однако авансцена имеет и ряд недостатков: 1. слишком сильное движение "на носу у зрителя" утомляет восприятие; 2. видны как на ладони все "белые нитки" трюков; 3. авансцена убивает иллюзию; 4. большие, сложные композиции на авансцене "не читаются" вовсе или воспринимаются по частям (впрочем, данный недостаток может превратиться в достоинство, если вы хотите раздробить действие). Достижение большей компактности композиции, более точное вписывание фигур в декорации достигается эффектом удаления. Таким образом, оптимальное расположение 1 актера на сцене - авансцена по мизансценической оси, с таким расчетом, чтобы зрителю глядя ему в лицо, не пришлось задирать голову. Сценические планы определяются обычно по кулисам. Первый план - соответствует первой паре кулис. Иногда, когда говорят о Первом плане, подразумевают так же и авансцену, однако это не верно, поскольку авансцена создает иной пространственный и психологический эффект. Поэтому определим Первый план, как пространство открасной линии (линии движения основного занавеса) до первой пары кулис. Многое из сказанного об авансцене относится и к Первому плану. Однако он допускает большую свободу движения и больший объем композиции. Мизансцена Второго плана дает нам возможность воспринимать человеческую фигуру целиком. "На втором плане особенно хороши выходы (или, как говорят в театре, выхода). Когда выходит персонаж, нам бросается в глаза лишь самое главное, как бы создается мгновенный эскиз. И вместе с тем не уничтожается тайна внешнего образа действующего лица". (Ю. Мочалов). Второй план можно еще назвать "семейным планом" - именно здесь легче всего создается атмосфера жизни целой группы людей, тогда как на Первом плане и авансцене наше внимание останавливается на персонажах поочередно. На втором плане хорошо смотрятся танцы. Недостатком Второго плана является то, что он уводит зрителя от психологии действующих лиц к внешнему образу их поведения. Третий план (а

так же 4. 5, 6 и т.д. в зависимости от глубины сценической площадки) - соответствует общему плану в кино. Здесь трудно разглядеть нюансы актерского исполнения, но зато глаз охватывает всю или большую часть сценического пространства. Он хорош для монументальных композиций или эпизодов связанных с сильным движением. Человеческая фигура на дальнем плане читается как пятно, поэтому в расчет следует так же принимать цвето-колористическую композицию. С помощью разного рода станков возможно и построение мизансцены в третьем измерении - по вертикали. Однако следует учитывать, что на авансцене и первом плане использование станков нежелательно, поскольку они закрывают собой пространство второго и третьего планов. "Рельеф второго плана предоставляет режиссеру значительно большие возможности... Но и тут перебор страшнее, чем недобор. Если не брать в расчет особых случаев, то 0,3 - 0,6 метра, но никак не больше одного метра - вот высота, располагающая зрителя к нормальному восприятию мизансцены на втором плане и вместе с тем дающая большие возможности режиссеру "поиграть" рельефом". (Ю. Мочалов). На Третьем плане возможности работы с вертикальной композицией практически не ограниченны. Однако следует помнить, что выгородка на дальнем плане не может быть выше допустимого - актер на ней должен просматриваться в полный рост из любой точки зала. Линия подъема от авансцены к заднему плану должна соответствовать пластической идее постановки. Особое внимание следует уделять качеству рельефа. "Может ли человек, расхаживая по гладкому полу сцены, телодвижениями своими походить на идущего по лесной тропинке? Может ли вообще все его тело дать иное впечатление, кроме человека, гуляющего по паркету? Человек, идущий по гладкому полу, или поднимающийся по ступеням, или переходящий по перекинутому через ручей бревну, в пластическом смысле это каждый раз другой человек... Постройка по отношению к человеку играет ту же роль, что сосуд по отношению к жидкости. Движение само по себе есть лишь возможность, осуществление которой определяется окружающей пластической средой: полом, стулом, ступенькой, колонной, деревом, решеткой". (С. Волконский). Не менее важен и мизансценический ракурс. Всякий сценический ракурс тяготеет к фасу**.** Можно вычленить четыре основных случая разворота актера на зал в общении с партнером: 1. Вынужденность. Например, солдат в строю, постовой. 2. Предполагаемый объект внимания находится в стороне зрительного зала. Например, двое беседуют, глядя на дорогу перед собой. 3. Человек желает остаться на мгновение наедине с собой. В таком случае он отворачивает лицо от партнеров, но не выключается из действия. 4. Физическое действие, разворачивающее актера на зал. Например, один из собеседников протирает очки и рассматривает стекла на свет. "Однако опытный артист далеко не всегда позволит себе стать к публике абсолютным фасом. Видимо, практика рано или поздно приводит к осознанию невыгодности этого ракурса в большинстве случаев". (Ю. Мочалов). Чистый фас однозначен. Однако существует несколько вариантов особой выразительности этого ракурса: беззащитность - этот случай разворота полностью анфас можно назвать фасом Белого Пьеро; если же персонаж не содержит в себе обезоруживающей трогательности Пьеро, а его простота соединена с глупостью, тупостью или в ином отношении достойна осмеяния. Этот ракурс называют глупым фасом. В соответствии с законами восприятия, актер, направляющийся анфас на зал, заставляет зрителя насторожиться, ждать некоего важного сообщения. Прямолинейный выход на зрителя композиционно "выращивает" фигуру актера, на глазах она приобретает все большую значимость. Лобовой выход актера анфас на зрителя - классическая мизансцена. Удаление от зрителя пятящейся анфас фигуры крайне редко производит художественный эффект. Поворот через анфас выгоден. Поскольку лишний раз разворачивает лицо разгуливающего перед нами персонажа. Поворот 3\4 к залу. Значительную часть сценических ракурсов составляют различные видоизменения полуфаса. Эта поза достаточно раскрыта, читаема для зрителя и удобна для прямого и косвенного общения с партнером. Полуфас - труакар - выгоден для большинства актеров, как в статике, так и в динамике. Особенно хорошо воспринимаются моменты остановки в повороте в труакар как к партнеру, так и от него. И, наконец, переход по сцене в труакар - это графическое движение по диагонали сцены. Такое движение дает дополнительные мизансценические возможности, поскольку диагональ самое длинное расстояние на планшете сцены и диагональное приближение дает сложный эффект изменения композиции в двух измерениях сразу. Диагональная композиция имеет следующие особенности: - естественное положение актера на сцене в самом выразительном для него ракурсе; - наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в которых значение двух партнеров различно (а таких диалогов большинство); - возможность максимального расширения пространственной композиции (диагональ самая длинная линия на сценической площадке); - наилучшая видимость (прозрачность) в сложных композициях с участием нескольких действующих лиц; -трехмерность диагональной организации пространства. Чистый профиль в сценической композиции применим еще реже, чем абсолютный фас. "Главный недостаток

профильного ракурса в том, что он наименее универсален с точки зрения обозреваемости. Профильная фигура в середине сцены одной половиной зала читается как полулицевая. Другой - как полуспиная. А эти два ракурса служат, разным задачам и обладают неодинаковыми выразительными возможностями". (Ю. Мочалов). В большинстве случаев применяется видоизмененный профиль. Остановка при повороте в профиль чаще всего так же означает мгновенное окаменение, например при восприятии лицом или спиной к партнеру какого-то важного известия. Профиль в движении создает плоскостную мизансцену. Спинные и полуспинные мизансценысвязаны с эстетикой МХАТ и балетными постановками. "Теперь странно даже представить себе, до какой степени артисты, вернее постановщики балетов, боялись показать спину публике. Конечно, это идет от придворного балета, где пятились назад, чтобы неизменно быть лицом к сидящим в публике высочайшим особам. Весь танец старого балета строился на учтивом обращении к зрителю. В этом, казалось бы, незначительном отклонении нового балета от старого заключается важная его черта. Перестав танцевать для публики и начав танцевать для себя и окружающих, новый танцор не только обогатил танец, но еще и очистил его от уродливостей, неизбежно связанных с необходимостью "пятится" назад, "примыкать" в сторону". (М. Фокин). Человеческая фигура и со спины может быть крайне выразительной. Полуспинный ракурс применяется очень часто. Основное его назначение - полностью сосредоточить внимание зрителя на главном объекте, открытом лице партнера, и дополнить картину полуспинной позой первого. Закрытое лицо при полуспинной позе придает фигуре особую красноречивость и некоторую таинственность. Остановки в повороте полуспиной используются либо для того чтобы подчеркнуть таинственный или зловещий характер этой остановки (если на этой остановке сконцентрировать внимание зрителя), либо наоборот снимает с этой остановки смысловую нагрузку и используется для создания композиционного равновесия. Переход и уход персонажа полуспиной по диагонали всегда хорошо смотрится. Он скромен, прост, в нем всегда есть элемент недосказанности. Статика в спином ракурсе очень точно передает эмоциональное состояние героя (вспомните финал "Земляничной поляны" И. Бергмана). Остановка в повороте спинным ракурсом несет в себе состояние преодоления. Удаление фигуры спиной - классическая мизансцена. Это всегда точка эпизода. "В пантомиме есть такой термин - шторка. Мим делает полный поворот, на мгновение, оказываясь к публике спиной, и тем самым говорит: эпизод завершен, начинается следующий. Здесь не просто условность, в этом есть первозданность, идущая от природы пантомимы. Не даром ребенок в игре, становясь спиной ко всем, как бы говорит: "меня нет". И совершенно так же не случайно в современном режиссерском лексиконе открывать и закрывать актера - значит соответственно делать его лицо видимым или спрятанным от зрителя". (Ю. Мочалов). Выпуклый (вогнутый для зрителя) переход с заворотом от зрителя в силу самой логики движения, скорее всего, завершиться спинным поворотом. В то время как вогнутый, раскрывающий фигуру актера зрителю, предполагает лицевой поворот. Использование того или иного ракурса определяется, прежде всего, объектами внимания и направлением движения. "Прежде всего, нужно заставить себя увидеть основную точку сцены. Найти зрительный центр композиции. "Место распятия" в религиозной живописи. Иногда это не соотношение пространства, это ритм. Извивающаяся линия Лаокоона, бегущий круг "хоровода" Матисса. Точка предельного напряжения. Точка кипения. Это увиденные и услышанные вспышки напряжения внимания, тренируемого все время в определенном направлении (на задачу сцены, на выявление характеров действующих лиц, на образный строй авторов, на воздух эпохи), несколько кульминационных моментов. Так, в "Отелло" - крик Яго (пронзительный крик - как удар по нервам): "Она чудовище с зелеными глазами...". Отелло в пустоте сената между замершими по бокам сенаторами". (Г. Козинцев). Всякая организованная мизансцена тяготеет либо к прямой линии, либо к ломанной, либо к кругу. Движение по прямой дает мизансцене сухость и строгость. Оно красиво и аскетично. "Изобразительная эстетика каждого народа выявляет определенные геометрические закономерности. Так, например, античность культивировала прямую, Египет - острые углы, Древняя Индия воспевала нескончаемую видоизмененную округлость". (Ю. Мочалов). Круг - скрытая прямая. Полный круг в мизансцене хорошо подчеркивает идею законченности. Полукруг или часть круга привносят в рисунок спектакля музыкальность. Из элементов сценической графики нас часто выручает не круг и не ломаная линия, а нечто между ними - искаженный круг и его деталь - скобка. Короткий переход от одной точки к другой по прямой маловыразителен. Лучше сделать его по вогнутой или выгнутой линии, тогда пространство кажется более емким, переход более выразительным. Главное достоинство ломаной линии в том, что она дает неожиданную и броскую графику. Опасность же ее в возможности возникновения беспорядка на площадке и режиссерского пластического многословия. "Преимущество объемного восприятия перед плоскостным - это преимущество не только рельефа, но

и композиции, в которой зритель безошибочно определяет место актера на сценической площадке. Последнее происходит благодаря тому, что глаза человека, воспринимая объемное тело, скрещиваются под определенным углом и через мускульное напряжение дают точное представление о расстоянии этого тела от глаз". (Ю. Мочалов). 2. Граматика мизансцены. Мизансцена и слово. "Часто удивляются на моих репетициях моей изобретательности. "Он гениально мизансцены ставит - одна, другая, третья - из него, как из рога изобилия сыплется". Это дается громадной работой, чтобы это само собой лилось... Мизансцены, есть результат упорной большой работы, работы над воображением. Надо тренироваться в запоминании этих комбинаций, должен быть большой запас их". Вс. Мейерхольд. Мизансцена " по отношению к театральной пьесе - это действительно театральная и специфически театральная ее часть". (А. Арто). Любая мизансцена обеспечивает взаимодействие всех элементов постановки. "Под мизансценой мы понимаем рисунок драматического действия. Это вся совокупность движений, жестов и поз, соответствие выражений лиц, голосов и молчаний; это вся целостность сценического спектакля, проистекающего из одной идеи, которая порождает его, управляет им, сводит его воедино. Режиссер сам придумывает эту скрытую, но, тем не менее, ощутимую связь, опутывает ею персонажей; устанавливает между ними таинственную атмосферу отношений, без чего драма даже в исполнении прекрасных актеров теряет лучшую часть своей художественной выразительности. (Капо). Являясь образно говоря языком театра, мизансцена, как и любой другой язык, обладает своей собственной грамматикой. Круг, полукруг порождают стихотворную мизансцену, ломаная линия – прозаическую. Назовем стихотворной откровенно условную мизансцену, в которой все признаки форма - ритм, размер, и т.д., явственно различимы. Мизансценическая рифма - это схожесть мизансцен, временная или пространственная. Она достигается через повторяемость поз, синхронность в движениях, симметрию в расстановке фигур, зеркальную и теневую графику. Симметрия, например простейший способ, создать на сцене композиционное равновесие. Мизансценическая рифма может применяться и ради ассоциации двух сцен - схожих или парадоксально перекликающихся. Хорошая проза таит в себе массу закономерностей - ритмических, ассонансных и так далее, только все эти признаки формы скрыты за непринужденным, как бы натуралистическим характером изложения. Такова и прозаическая мизансцена. Если она поставлена по законам искусства, то в ней нет ничего случайного. И в ней можно рассмотреть закономерности ритмические, стилевые, графические и иные. Только эти приметы формы скрыты под слоем бытового действия. Рассматривая симметрию не как самостоятельный способ решения мизансцены, а лишь как технический прием, мы увидим весьма богатые ее возможности. Путем легких смещений, воспринимаемых скорее неосознанно, и откровенных контрастов на фоне симметричных построений можно достигнуть удивительных эффектов. К пластической симметрии по своим свойствам вплотную примыкает пластический синхрон. Чистый синхрон в драматическом действии удается оправдать крайне редко. Синхрон же с видоизменениями в форме канона или иной своеобразной последовательности встречается достаточно часто. Собственно, это один из приемов организации больших сценических групп. Когда мы говорим о зеркальной графике, мы имеем виду, прием, при котором невидимое зеркало предполагается в профиль к нам, чаще всего в центре сцены, так что находящийся на одной половине актер, служит как бы отражением другого, находящегося на противоположной стороне сцены. Другой вид мизансценических построений, включающий в себя воображаемое зеркало - зеркальное решение. Имеется в виду что актер "видит" и взаимодействует с событиями в глубине сцены, у него за спиной, как бы увидав их в зеркале расположенном в зрительном зале. К орфографии мизансцены относится координация движения и слова. "Практически лишить актера права говорить на ходу - задача невыполнимая. Те, кто настаивает на этом, наверняка не могут быть до конца последовательны. Другой вопрос, что надо упорядочить, найти органическую взаимосвязь и единство движения и слова". (Ю. Мочалов). На чужом тексте актер может двигаться только тогда, когда режиссер хочет, чтобы текст первого воспринимался через движение второго, причем первый актер должен сознательно переносить внимание зрителя с себя на двигающегося, чтобы это внимание не раздваивалось между двумя объектами. Движение же на собственном тексте практически не ограниченно ничем. Однако при этом следует не забывать, что зрелищный фактор, движение без труда "забивает" слово. Кроме того, не следует говорить при переходе из статики в динамику. Следует сначала сделать движение постоянной величиной, а уже потом вписывать в него слова. И наоборот, после резкой остановки не следует пытаться продолжать речь в том же ритме - этому должна предшествовать, пусть небольшая, пластическая перестройка до продолжения речи. Из того, что пластическое движение сильнее слова, следует и то, что движением слово можно убить, если строить мизансценический ряд, игнорируя степень значительности словесного ряда. Слишком

обильное движение может убить диалог. И тут вступает в силу еще один сценический закон восприятия. Прием, положенный на прием, шутка - на шутку, фокус - на фокус, - взаимноуничтожаются. Блестящий диалог - уже фокус. Помножьте его на пластический трюк и сцена убита наповал. "Многие правила этой орфографии устойчивы, категоричны в силу логики восприятия. Один из собеседников сказал последнюю фразу, другой вслед за этим уходит в глубину сцены. Читается: он воспринял сказанное и унес в себе мысль партнера. Если же в ответ на последнюю реплику собеседник проходит передним планом перед лицом сказавшего, - таким переходом он как бы зачеркивает только что произнесенную мысль". (Ю. Мочалов). К орфографии мизансценирования можно отнести и умение выстраивать реакцию на событие. Пластическая реакция должна иметь пластическую перспективу. Лучше чтобы в момент восприятия важного события воспринимающий был не в статике, а в незаконченной позе, из которой возможен более неожиданный и богатый пластический выход. Самый распространенный из трех видов реакции при восприятии, сколько ни будь значительного факта - отказ. Отказ - явление темпо-ритмическое, однако он имеет и свою пластическую сторону. Вот три основных случая отказного движения: · - защитная реакция организма при восприятии всякой неожиданности, "желание отклонится от удара"; - всякое пластическое "нет" в ответ на импульсное воздействие; · - замах перед ударом (как физическим, так и психологическим). Теперь обратимся к приему, противостоящему отказному движению, ведь если существует пластическое "нет", то должно существовать и пластическое "да". Таким пластическим приемом является - выпад. Чаще всего мгновенный выпад это реакция хищника. Осознанный выпад предполагает готовность. Неосознанный - непосредственность. Третий вид пластической реакции - отсутствие внешней реакции. "После долгой разлуки люди увидели друг друга и на мгновенье силы оставляют их. Нет устремления друг к другу, и нет отказной реакции. В психологии это называется запредельным торможением... от излишнего перенапряжения на момент у организма как бы "выбивает пробки". (Ю. Мочалов). Другой случай отсутствия реакции на раздражитель - заторможенность в силу столкновения двух противоположных импульсов. И, наконец, случай, который мы назовем рациональной реакцией. Человек внешне не реагирует на событие, в силу того, что оно давно ожидалось. Существует и так называемая мизансценическая пунктуация. Заключительную мизансцену принято называть точкой. Однако по смыслу она может быть как точкой, так и любым другим знаком пунктуации. Соединить два перехода на сцене точкой - значит завершить первый из них некоторой успокоенностью, утверждением. Поставить же между переходами запятую - значит перелить один переход в другой, удержать на стыке пластических фраз определенную незавершенность, неустойчивость, намекнуть на смысловую связь между ними. Поставить между эпизодами двоеточие - значит, в конце первого эпизода пластически обозначить предстоящее пояснение. Двоеточие - знак разъяснительный, назидательный и потому хорошо применим в качестве пластической шутки в комедиях. Восклицательный знак обозначает усиление. Увлечение восклицательной формой порождает пластическую "крикливость". Многоточие - недосказанность, особенно выразительно в мизансцене. И, наконец, функцию тире в режиссуре выполняет люфтпауза. Это как бы на секунду замершее действие. Теперь остановимся на соотношении звукового и зрительного ряда. "Самый наглядный пример зрительного ряда без звукового в театре - пантомима без музыки и шумов. Но в виде отдельных отрезков спектакля зрительные картины, оторванные от звуковых, - это всякая пауза, всякая "зона молчания". Секунда без слов и музыки. Минута. Целая сцена. Тишина, - какая великолепная канва для вышивания зримых узоров!.. Правда и музыка безмолвия. Насколько дороже будет стоить шорох, слово, музыкальный аккорд, услышанные зрителем не сразу, но после этой красноречиво-оглушительной, как любил говорить Станиславский, гастрольной паузы!". (Ю. Мочалов). Звуковой ряд без зрительного так же нередко применяется в режиссуре. Абсолютный случай такого применения - музыка, шум, слово звучащие в полной темноте. К случаям почти исключительно звукового эффекта можно отнести ту же музыку или слово, вошедшее в сцену во время статической паузы. Выстраивая звуковой и зрительный ряд необходимо все время помнить, что наше восприятие ассоциативно. Эмоциональная окраска музыки, звука, напрямую зависит от характера мизансцены. В свою очередь звуковой ряд усиливает эмоциональность пластических построений. 3. Время. Пространство. "В произведениях живописного, музыкального или сценического искусства мы часто наблюдаем стремление художника к замкнутости, к ограничению композиционного полотна. В живописи можно найти много таких примеров, особенно в искусстве чинквеченто; в музыке мы укажем на партитуры Хиндемита, Шенберга, Стравинского, в которых композиторы отказываются от симфонической разработки темы и от возможности использования оркестрового tuti, выражая свои художественные идеи средствами камерного состава оркестра, наконец, в сценическом искусстве мы напомним о финальной сцене

мейерхольдовского "Ревизора", где множество гостей пришедших в дом Городничего, группируются на маленькой площадке, расположенной в центре пустой сцены". Л. Варпаховский. Увязать в сознании время и пространство - задача не для слабонервных. Удалось это на 100% только прапорщику из анекдота, отдавшему команду "копать яму от забора и до обеда". Однако именно этим неблагодарным занятием, собственно говоря, и приходится заниматься режиссеру на площадке. Сколько времени длится та или иная пластическая композиция, зависит от качества художественной информации, от того, какие ритмические единицы покажутся режиссеру предпочтительнее - временные или пространственные. Режиссер при необходимости должен уметь расчленять пространство и время. И статику, и динамику режиссер обязан воспринимать диалектически, тогда в его постановках переходы из одного состояния в другое не будут механическими. Введем еще один термин обязательный для всех пространственно-временных искусств - четвертая стена. В 99% случаев из 100, даже если мы выносим действие в зал, она все одно присутствует. А уж в кино и на телевидении от нее никуда не уйти. Грубо говоря, четвертая стена - это глаз зрителя, независимо от того, делаем ли мы вид, что не замечаем его, или напрямую общаемся с ним через эту стену. Четвертая стена предоставляет нам возможность укрупнения. Поэтому обозначать на ней игровые точки следует не столько для создания иллюзии замкнутого пространства, сколько ради расстановки мизансценических акцентов путем укрупнения. К проблеме четвертой стены примыкает вопрос о застольных мизансценах. Эту проблему следует решать, исходя из суммы творческих задач в эпизоде. Косвенное общение, связанное с точкой внимания в зрительном зале или обозрением его пространства с определенным оправданием, - приспособление, чрезвычайно благодарное для актера. В такой мизансцене актеру легче всего держать внимание зрителей. Подобно тому, как и объем зрительного зала, пространство за пределами кулис, также подлежит оправданию. Тут есть несколько правил, которые необходимо знать актеру и режиссеру. 1. Уходя в кулису, актеру не рекомендуется опускать глаза, чтобы за кулисой обозначилась перспектива воображаемого пространства. 2. Вообще, опущенный в пол взгляд на сцене смотрится плохо, особенно у мужчин. Поэтому, если актеру по мизансцене необходимо опустить глаза, надо выбирать точку как можно ближе к краю авансцены, а то и в проходе зрительного зала. 3. Еще хуже смотрится взгляд вверх, в "небеса" - он оглупляет лицо. Поэтому взгляд вдаль не должен быть направлен выше воображаемого горизонта, т.е. чуть выше голов последнего ряда зрителей. 4.Если взгляды нескольких актеров должны быть устремлены на воображаемую точку в зале, режиссер обязан указать им конкретную точку фиксации взгляда. 5. Если этот объект движущийся, слежение производится от одной установленной точки до другой, причем все равняются по тому из актеров, который находится в общем поле зрения. 4. Мизансцена толпы. Умение режиссера строить мизансцены с особой наглядностью проявляется в массовых сценах. Строить массовку - это отнюдь не означает нагнать как можно больше народа на сцену или в кадр. В театре массовые сцены вообще хрупки и недолговечны. Для того чтобы такие сцены жили долго, им нужна предельно конкретная форма, и достигается она скрупулезной разработкой каждой партии (как это делается в хореографии). Второе, не менее важное требование к массовым сценам - экономия выразительных средств. Пестрота, невоздержанность в движении, шумах и т.д. рождают лишь один малохудожественный эффект - головную боль у зрителя. Не редкость когда массовая сцена требует подхода к себе, как к теме для разработки. В ней, как в музыкальном произведении, существует, прежде всего - мелодия, а уже потом - вторые и третьи голоса, подголоски, проходные темы и их вариации. При мизансценировании мало чувствовать действенную линию эпизода, надо ощущать и ее противоположность - контрдействие. В массовых сценах, как правило, конфликт обнажается. Массовка - это всегда аккомпанемент к конфликту главных действующих лиц. Решая массовую сцену надо не забывать, что в основе ее решения лежит пластика, синхронная или рифмованная для всей группы. " Я применил особый способ постановки финала. Посылаю через сцену одну вакханку, потом вторую, потом двух, трех разом, потом целая группа, переплетаясь руками, напоминая греческий барельеф, несется через сцену; опять солисты, опять маленькие группы... Всем даю короткие, но разные комбинации. Каждому участвующему приходится выучивать только свой небольшой танцевальный пробег" (М. Фокин). При постановке больших массовок преимущество такого принципа в том, что одних и тех же актеров можно пропускать по несколько раз на другом плане, в другой пластике, может быть, с небольшими изменениями в костюме. Описание такого приема мы находим в "Режиссерском плане "Отелло" у К. С. Станиславского: "...на самом же деле эти сотрудники уходят опять в дом, там надевают какие-нибудь каски, а может быть, и латы, плащи, и, таким образом, преображенные, снова появляются из той же двери, не узнанные публикой. Это делается для экономии сотрудников". И здесь же: "Толпа уходит к мосту. По мосту обратная циркуляция тех же сотрудников, только в обратном направлении". Это и есть принцип канона. При

воплощении массовой сцены право режиссерской власти выходит на первый план. Организуя толпу, режиссер должен ухитрится видеть всех сразу. Однако неограниченный режиссерский диктат в массовых сценах выводит на первый план необходимость самоограничения. "Немногим сказать многое - вот в чем суть. Мудрейшая экономия при огромном богатстве - это у художника все. Японцы рисуют одну расцветшую ветку, и это - весна. У нас рисуют всю весну! И это даже не расцветшая ветка". (Вс. Мейерхольд). Как втиснуть на небольшую площадку огромную (согласно литературному материалу) массовую сцену? Здесь уместен прием фрагментации - разбивки массовки на отдельные эпизоды, сменяющие друг друга. Какое же решение массовой сцены наиболее универсально, оптимально и художественно выразительно? То, что соответствует режиссерскому решению всей постановки. 5. Мизансцена монолога. С точки зрения мизансценирования существует четыре типа монолога: 1. Моносцена (монолог Ксении. Островский "Не от мира сего"; монолог Гамлета. Шекспир "Гамлет"). Моносцена - игровой эпизод насыщенный психологическим и физическим действием, событиями, происходящими тут же на глазах зрителя. Основные выразительные средства моносцены - шаг, полуповорот, небольшое движение вперед и столь же ограниченные отказы. В монологе поза - есть мизансцена. Отсутствие партнеров компенсируется острой реакцией действующего лица на все окружающее, на не одушевленные предметы, а главное на свою внутреннюю жизнь. Моносцена не предполагает прямого общения со зрителем. 2. Монолог-рассказ (монолог Сальери. Пушкин "Моцарт и Сальери"; финальный монолог жены. Стругацкие, Тарковский "Сталкер"). В этом случае актер приближается к чтецу. Его партнер либо собеседник на сцене, либо зритель. В этом типе монолога предпочтение следует отдать намерению, совершить физическое действие, от которого человека снова и снова отвлекает желание поведать нечто слушателю (прием качелей). Действие ищется, прежде всего, во взаимоотношениях говорящего и слушающего. 3. Моносцена в присутствии партнера (монолог Чацкого. Грибоедов "Горе от ума"; монолог Хлестакова. Гоголь "Ревизор"). Монолог должен вытекать из всей предыдущей сцены, и вся последующая сцена должна вытекать из него. 4. Монолог-рассказ в сцене с партнерами (монолог Офицера. Вишневский "Оптимистическая трагедия; монолог Патрика. Горин "Дом, который построил Свифт"). В таких монологах важно обратить внимание на реакцию партнеров. Монологи с партнерами делятся в свою очередь на три разновидности: 1. Когда зрительское внимание должно быть сосредоточенно на произносящем монолог. "В этом случае окружающие выполняют ту же роль, что ассистенты при фокуснике - принимают и подают ему предметы - в данном случае свои безмолвные реакции на произносимое". (Ю. Мочалов). 2. Монолог, где все внимание поровну распределяется между говорящим и слушающими. "В этом случае особенно важно, чтобы внимание зрителя не дезорганизовывалось, чтобы режиссер четко распределил его между объектами. Причем, прежде всего это касается широких мизансцен (особенно на первом плане). И исполнители должны знать, где их куски, а где они должны переключать внимание с себя на партнера". (Ю. Мочалов). 3. Монолог - аккомпанемент. "Сцена выстраивается так, что все зрительское внимание переносится с говорящего монолог. На его безмолвное окружение. "Монолог лишь озвучивает картину, подобно голосу за кадром". (Ю. Мочалов). Во всех случаях действует закон соотношения зрительного и звукового образов. Если зрительный и звуковой образы однозначны, то лучше, если зрительный образ предшествует звуковому. 6. Общий рисунок и индивидуальная пластика. "Разумеется не в словах дело. Режиссер обязан найти общий язык с артистами, даже и в буквальном смысле понятия. Труднее всего мне приспособиться к нескольким выражениям, их употребляют и хорошие артисты: "Это меня греет", или "Уверяю Вас, так будет вкусно". Выходит, что прикоснуться к Шекспиру то же, что прислониться задом к печке или слизывать повидл с ложки...". Г. Козинцев. Мизансценирование всегда предполагает фазу работы с актерами. Работа эта заключается в том, что актеры осваивают сценическое пространство, а режиссер регулирует их перемещения, ориентируясь на всю совокупность сценических систем. "В этом заключается работа с актером: надо объяснить роль так, чтобы жесты, которые вы делаете на сцене, воспринимались вами не просто как "заданные", а как очевидные и необходимые; вам должно казаться, например, что роль уже сыграна одними перемещениями по сцене". ( Капо). Мизансцена это не просто расположение актеров на площадке и их переходы. Это расположение конкретного актера на площадке, это переходы конкретного актера. Человек со шпагой и человек с ящиком в руках воплощают две разные пластические идеи. Двое бегущих - преследуемый и преследователь, так же две различные идеи, более того, контрастные пластические идеи. Чем же различаются индивидуальные пластические черты фигуры? · Природными данными актера. · Костюмом, в свою очередь диктующим физическое состояние. · Позой - положением тела в статике, диктуемой: · физическими данными актера; · его физическим состоянием; · объектом внимания; · центром тяжести. Мизансценический рисунок всегда носит

либо центробежный, либо центростремительный характер. "Центростремительной мизансцена становиться, когда все участвующие в ней... тянутся друг к другу или к какой, то точке в центре между ними. Центробежной - когда, напротив, все испытывают тенденцию оттолкнуться друг от друга". (Ю. Мочалов). В случае, когда все находящиеся на площадке стремятся перенестись, куда-то вне пространства, на котором располагается действие мизансцены, называется проекционной. Композиция как бы проецируется, как бы рвется на другое место вся, целиком. Прием, когда актеры движутся поочередно, называется эстафетным движением**.** Подобно тому, как есть три круга внимания, существует и три круга движения: · Малый - движение на месте; · Средний - движение, не отрываясь от основной точки на большое расстояние; · Большой - движение по всей сценической площадке. Прием, когда актер заменяет движением слова, называемый жест-репликой, пожалуй, одно из самых мощных средств индивидуальной пластики актера. Все что связанно с физиологией тела (боль, болезнь, смерть и т.д.) интересно наблюдать лишь в соотнесении борьбы тела и духа. К тому же некоторые физиологические состояния практически невозможно точно сыграть. Поэтому существует правило - чем больше физиологии в происходящем, тем более условный характер носит действие. В каждой сцене необходимо искать пропорцию как главного и второстепенного, так и активного и пассивного начал существования актера на площадке. "... Существует закономерность: при неорганизованном соотношении воздействия и испытания воздействия - происходит то действенный спазм от чрезмерной активности сталкивающихся сторон, то действенная ткань распадается от одновременного отлива энергии участников столкновения". (Ю. Мочалов). Существуют два основных типа режиссерского рисунка: свободный, в котором основной материал - организованный в пространстве ряд физических действий, и жесткий, выстраиваемый на материале определенной хореографии движения. Впрочем, в чистом виде и то и другое встречается крайне редко. В основе любой мизансцены должны лежать жизненная основа и действенность. "Лучшее движение на сцене минимальное". (Г. Крэг). "Многие актеры считают, что, чем чаще они меняют положение, тем интереснее и правдивее делается мизансцена. Они без конца топчутся на месте, присаживаются, снова встают и т.д. В жизни люди уж не так много двигаются, они подолгу стоят или сидят на одном месте и не меняют положения до тех пор, пока не изменится ситуация. В театре актеру надлежит не чаще, а даже реже, чем в жизни, менять положение. Здесь все должно быть особенно продуманно и логично, так как в сценическом воплощении явление должно быть очищено от случайного, мало значащего. Иначе произойдет настоящая инфляция всех движений, и все потеряет свое значение". (Б. Брехт). Усложненность любого действенного процесса, ряд предварительных физических задач, через которые надо прийти к выполнению основной, активизируют актера, делают мизансцену темпераментнее. Это уже знакомый нам тормоз, прием действенно-ритмического характера. Действенная пружина композиции становится более упругой, так же благодаря ограничительной графике. В качестве такого рода ограничителей выступают различные сценографические построения (разного рода ограничения места действия - арены, площадки ограниченные стенами и т.д.) и свет. Мизансценический парадокс проявляет неожиданное в человеческом характере. Отрицание через утверждение. Утверждение в противоречии. Пластический контраст. Соотнесение быстрого и медленного, плавного и отрывистого, тихого и громкого в музыке и слове, холодных и теплых тонов, округлых и острых, геометрически правильных и свободных форм. Резкие скачки сценического света, очень стремительное движение после плавного, вслед за камерной сценой вдруг оглушительная музыка - все это не может не производить эффектного воздействия на реципиента. Всякий контраст - эффектен, но не всякий эффект художественен. Контрапункт - одно из интереснейших средств увеличения выразительности мизансцены. Всякое физическое действие, неожиданное по отношению к произносимому тексту, можно рассматривать как контрапункт. С другой стороны, когда физическое действие является доминирующим, слово оборачивается контрапунктом. Кроме того, контрапункт, как правило, выполняет еще и ритмизирующие функции. К мизансценическим контрапунктам относится и прием качелей. Этот термин Алексея Попова подразумевает случай, когда одно физическое действие или намерение, о и дело прерывается другим. Возникает физическая неустойчивость, приковывающая внимание, на которой могут хорошо решаться даже монологи. "Современный человек быстро воспринимает информацию. Потому мизансцена в идеале должна быть афористичной, т.е. овеществлять собой пластически выраженный афоризм". (Ю. Мочалов). Залог обаяния мизансцены в ее непосредственности, "случайности". 7. Мизансцена и эффект отстранения. Развивая систему Станиславского, Бертольд Брехт включает в предмет искусства, наряду с перевоплощением, момент созерцания. Созерцание по Брехту, это момент диссонанса между личностью актера и изображаемым лицом, и все эмоции актера, вызываемые ролью, и проявления личности актера в момент остранения

от своей маски. Мизансценирование с учетом момента остранения предполагает "брехтовскую настройку". Внеперевоплощенческий момент допускается не исподволь, а как активный внелицедейский участок искусства, требующий осмысления и сценической организации. Анализирую момент остранения на примере китайского народного театра (актер Мей Ланьфан), Брехт пишет: "Прежде всего, игра китайского артиста не создает впечатления, будто помимо окружающих его трех стен существует еще и четвертая. Он показывает: ему известно, что на него смотрят. Это сразу же устраняет одну из иллюзий, создаваемых европейским театром. После этого публика уже не может воображать, будто она является невидимым свидетелем реального события. Таким образом, отпадает необходимость в той сложной и детально разработанной технике европейской сцены, назначение которой - скрывать от публики старания актеров в любом эпизоде быть у нее на виду". В режиссуре эффект остранения предполагает, что уже в самой мизансцене актер имеет выход в сферу остранения. Далее Брехт формулирует прием фиксации "не А!" или, иначе говоря, дает формулу альтернативной игры. Он останавливает наше внимание на том, что над всяким сценическим проявлением тяготеет сценарий. Таким образом, все поступки персонажей оказываются заведомо обреченными на определенный исход. Под "А" подразумевается поступок персонажа, который он в соответствии с фабулой непременно совершит. Брехт призывает актера фиксировать в своем сознании "не "А!", только не "А!". Все что угодно, только не то, что сейчас случится". И поступая так, актер несет в себе альтернативу или несколько таковых. Благодаря этому его тотальный поступок оказывается для всех (и для него самого) потрясающей неожиданностью. При такой разработке линий действующих лиц рождается совершенно новый режиссерский рисунок. Всякий переход, всякая остановка пропитаны допущением альтернативы. В мизансценировании принцип альтернативности выражается еще и в мизансценической провокации. Мизансценическая провокация - неожиданный поворот, казалось бы, не вытекающий из логики предыдущего, но так или иначе отвечающий смыслу целого. "Режиссеру полезно всегда помнить о возможности такого поворота. Формула его: "А - В, А - В, А - ...Х". (Б. Брехт). Из самой формулы видно, что особенно тяготеют к мизансценическим провокациям финалы сцен и целых постановок. Но это не значит, что им (провокациям) не место в любой другой части мизансценического повествования.8. Прием. Речь пойдет о некоторых наиболее известных приемах мизансценирования. Однако не следует забывать той простой истины, что универсальных приемов, способных пластически решить любою сцену, в природе не существует. Прием лежит внутри стиля, поэтому надо проявлять разборчивость и строгость в выборе приемов мизансценирования. Стоп-кадр. Аналитическая мизансцена, барельеф из живых актеров. Апартэ. Монолог, обращенный в зал с авансцены. Разбег-падение. Падение - пластическая идея краха, осечки проигрыша. Падение-разбег. Напротив, несет идею преодоления. Разбег-движение с ускорением. Подчеркивает нарастание напряжения. Принцип пластического решения постановки есть крайнее заострение во имя художественной идеи одного из пластических качеств постановки, возведение его в закономерность. Следует стремится к высвобождению приема. 9. Режиссер - автор мизансцен. Авторская режиссура - это искусство пластических пространственно-временных композиций, где слово всего лишь вспомогательный элемент. Исполнительская режиссура (режиссура трактовки текста) бессмысленна хотя бы потому, что режиссером-трактовщиком в любом случае является каждый читатель литературного текста. "Существует мнение, что современный театр есть пирамида, верхнюю точку которой занимает режиссер". (Ю. Мочалов). Режиссер строит не только сюжет, пластику произведения, но и второй план, подтекст. Перед режиссером, как перед автором мизансцен открывается целый ряд возможностей в выборе того, как он будет их осуществлять: - археологическая реконструкция (классических пьес): речь идет не о создании авторской постановки, а о воссоздании исходной классической постановки, что, разумеется ,возможно, лишь при условии, что сохранились какие-либо описания исходного спектакля; - плоское прочтение: отказ от сценического выбора в пользу плоского, прямолинейного прочтения пьесы, с превалированием авторского текста над режиссерской разработкой; - историзация: режиссер заостряет внимание на временном разрыве между эпохой, к которой относится показанный вымысел, эпохой, когда была написана пьеса, и современностью, подчеркивает эти временные разрывы и показывает исторические мотивировки на трех уровнях прочтения, т.е. историзирует постановку; - отношение к тексту как к сырью: исходные тексты используются только как материал в совершенно иной эстетической и идеологической перспективе; - мизансцены для всех возможных многочисленных осмыслений текста: осуществляется при помощи приемов, позволяющих предоставить в распоряжение зрителей зрелищный текст в картинках для дальнейших манипуляций с ним в воображении; - "расчленение" исходного текста: одновременное разрушение его поверхностной гармонии и вскрытие его внутренних идейных противоречий; -возвращение к

мифу: мизансцена отказывается от использования специфической драматургии текста и стремится обнажить мифическое ядро, заложенное в нем (опыты Арто, Гротовского, Брука). 10. Работа режиссера над мизансценическим рисунком. У драматического произведения много граней. Нередко наиболее сильной из них оказывается пластический потенциал. Лучше всего если при первом прочтении пьесы у режиссера возникает стихия пластических видений. Еще до начала репетиций режиссер должен ответить себе на множество вопросов, связанных с изучением предлагаемых литературным материалом обстоятельств и характеров, определением жанра будущей постановки. В это время о мизансценах, как таковых, думать рано, но уже возможен поиск мизансценических возможностей. Следующий этап - работа с художником. Первая предпосылка успешности этой работы заложена в том, что режиссер точно знает, что он хочет получить в ее результате. "В вопросах организации пространства режиссер по отношению к художнику - это главный инженер по отношению к инженеру-проэктировщику. Другое дело, что нельзя превращать художника в безропотного исполнителя своей воли. Нельзя лишать его права вместе с режиссером компоновать пространство, искать технический принцип или даже идти впереди, например, в цветовом решении спектакля". (Ю. Мочалов). Как известно, такие понятия, как "громко", "тихо", так же как и "большое" и "маленькое" - понятия относительные. Необходима величина, с которой эти понятия соотносились бы. Такой величиной в драматическом искусстве является человек. Все что больше человека, обычно определяется как "большое", меньше - "маленькое". Все что громче человеческого голоса - "громко", тише - "тихо". Поэтому в декорациях редко воспринимаются домики по пояс человеку, а чересчур, громкая музыка вызывает раздражение. Чтобы будущие мизансцены были естественными, декорация должна соотносится с человеком. "Надо уметь справляться и победить условности сцены. Они требуют, чтобы актер в главный момент роли принужден был стоять по возможности так, чтобы можно было видеть его лицо. Это условие надо однажды и навсегда принять. А раз что актер по возможности должен быть повернут к зрителям, и этого положения изменить нельзя, то ничего не остается, как соответственно изменять положение декораций и планировки сцены". (К. С. Станиславский). Игровые точки декораций К. С. Станиславский называл опорными точками. Опорные точки это: а). композиционные центры, определяющие планировку мизансцен; б). обыгрываемые детали декораций; в). мебель. Многие режиссеры во время подготовительного периода пишут посценик - пластическую характеристику драмы по кускам. На этом, как правило, первый подготовительный этап заканчивается и начинается репетиционный процесс. Нередко он начинается застольным периодом, длительность которого определяется как сложностью материала, так и особенностями работы конкретного режиссера с актерами. Во время застольного периода обычно "прикидывают" роль на актера. Кардинальный вопрос режиссерской технологии - следует ли заранее планировать на макете и рисовать мизансцены или их надо искать импровизационно в процессе репетиций. Хорошая импровизация - заранее подготовленная импровизация. Крайне важно уметь распределить репетиционный процесс во времени. Для драматического театра, например, характерно такое распределение: застольный период от 2-х до 3-х недель; планировки - 3-5 страниц текста за репетицию; от 3 до 6 недель прогонов; 3 - 4 световые репетиции; 3 -4 репетиции на ввод костюмов и грима и т. д. Однако в коммерческих постановках, с целью сокращения расходов, значительно сокращают и репетиционное время. Первоначальные планировочные репетиции проводятся в выгородках. Наличие реквизита (или его заменителей) на планировках обязательно. Репетиционные костюмы должны быть удобны. Если в постановке персонажи одеты в одежду, не употребляемую в быту (сутаны, кринолины, латы и т.д.) то костюмы или их замены так же обязательны. Обязательны и фонограммы (возможно даже временные) поскольку они задают актерам необходимый ритм. Известно три метода режиссерского рисунка на площадке: - по линиям; - по точкам; - по физическим действиям. Мизансценирование по линиям применяется в тех случаях, когда основным выразительным средством режиссерского рисунка является качество движения. Режиссерский рисунок по точкам фиксации дает возможность выстраивать сложные, в т.ч. групповые и массовые сцены и преобладает в тех эпизодах, где преимущество отдается внешнему столкновению и большому темпу движения. Метод построения мизансцен по линиям физического действия наиболее применим в постановках бытового характера. Здесь так же указываются переходы и точки остановок, но строятся они в зависимости от линии физического действия каждого персонажа. Синтезирование это не только прогоны и монтировочно-технические репетиции, монтаж; в профессиональном искусстве это не менее 70% работы, и это процесс сугубо творческий. Вторую половину каждой планировочной репетиции режиссер обязан планировать так, чтобы осталось время для закрепления наработанного. Хорошо помогает в этом метод кольца: не останавливаясь на стыках, мгновенно переходить на исходную мизансцену, как если бы сцена шла дальше. Надо "ритмически"

начинать каждый последующий прогон не с нуля, а стой ступеньки, на которую мы поднялись в конце сцены. В таких прогонах не допускается остановок, ни под каким предлогом. "Режиссер должен заранее настроить себя так, чтобы не ждать от первых "склеечных" прогонов (не даром их называют адовыми прогонами) ничего приятного". (Ю. Мочалов). Далее следует переход на сцену. Надо помнить, что выход на сцену это принципиально новый этап работы. Очень важно правильно обставить сценическую репетицию. Первые сценические репетиции не могут быть прогонами. Их цель вжиться в декорации. Плох режиссер, не чувствующий разных точек зала. Совершенной можно считать только ту композицию, идея которой воспринимается с одинаковой четкостью со всех точек созерцания. Не рекомендуется останавливать прогоны. Замечания лучше записывать и в конце каждого прогона делать разбор, указывая актерам на их ошибки. Сценический свет - один из важнейших компонентов мизансцены... Он должен быть таковым, чтобы за красками и эффектами не пропадал актер. Чтобы он не забивался световыми эффектами, но в то же время и не тонули во мраке лица актеров. "Благодаря свету мы ритмизуем спектакль... С помощью света я могу сжать, сконцентрировать действие, не дать ему распасться... При установке света я исхожу из своего видения произведения. Я хочу конкретизировать каждый отдельный момент, показать, в какое время год, или в какое время дня происходит действие, или в какой ситуации находятся персонажи. Но этот свет не реалистичен, он весьма условен. Есть и другая причина: глаз устает, если на сцене все время один и тот же свет...И, наконец, для меня важен еще один момент: с помощью света я просто-напросто леплю лица актеров". (Ингмар Бергман). Мизансцена всегда зависима от уровня актерского исполнения. Она сама по себе не есть качество, а только возможность. Пластическая гигиена - это, прежде всего неустанный надзор. Спектакль идущий без режиссера, незримо обезглавлен. Первый принцип сохранения постановки - это принцип ансамблевости. Постоянный состав сыгрывается как оркестр. Не случайно Георгий Александрович Товстоногов на вопрос о двух составах исполнителей заметил, что это явление не от искусства.

**Характеристика основных этапов работы режиссера в процессе постановки социально-культурных программ**

Культурно-досуговая программа как исторически сложившийся социально-художественный феномен, является одной из форм социально-художественной практики общества, призванной создавать, сохранять, восстанавливать и распространять общекультурные духовные ценности, формировать позитивную эмоциональную атмосферу культурной среды. Любое культурно-досуговое мероприятие основывается на социальном или коммерческом заказе, что и определяет форму и содержание программы. Как правило, в заказе определяются: цель мероприятия, форма и жанр, пространственные условия, временные рамки, целевая аудитория, технические возможности и др. Руководствуясь вышеизложенными позициями, режиссер «рождает» замысел будущего действа. Режиссерский замысел это – неосуществлённое решение, задумка будущей постановки. 1. Замысел, реализуется через все сценические компоненты. Предметное, действенное воплощение замысла называется режиссерским решением - это овеществлённый замысел. Замысел должен содержать в себе идейное толкование, то есть выражать позицию режиссера по отношению к заданной теме, а также замысел должен обладать действенным содержанием, то есть содержать конфликт неких позиций. Основные компоненты замысла: Мотивировка выбора темы и социально-педагогическое значение этой темы для предполагаемой аудитории. Личный мотив и актуальность (зачем беру) Идейно-тематическое толкование будущей постановки (тема, идея, конфликт) - действенное содержание: определение сверхзадачи, сценарно-режиссерского хода, эпизодного построения, жанра; определение сценических задач исполнителя; определение основных мизансцен. Особенности формирования замысла: (в отличие от театральных спектаклей) - в начале, определяются все компоненты (обязательно) - сценарно-режиссерский ход - эпизодное построение - определение сценических задач каждому персонажу (действие, цель; как, что делать, для чего это делать). 2. Сценарий - это подробная литературная разработка всего массового мероприятия в строгой последовательности. Излагается тема, даны примерные направления выступления реального героя (по Генкину Д.М.). Сценарий – это запись того, что зритель должен видеть и слышать во время театрализованного действа (по Борисову С.К.). Сценарий театрализованного действа представляет собой результат драматургизации документального объекта внимания сценариста и реализацию субъективной идеи последнего в виде ее подробной драматургической и художественной разработки. Под драматургизацией в данном случае следует понимать преобразование информационно-логического материала в эмоционально-образный. При этом сценарист решает одну из главных творческих задач - создание художественного образа. ( по Борисову С.К.). 3. Воплощение замысла. З

этапа. 1. Застольный период связан с первоначальной встречей режиссера с исполнителями закладка фундамента постановки: - распределение ролей, - характеристика персонажей, - режиссер посвящает в свои задумки людей, которые будут их воплощать. Цель его - знакомство с задумкой режиссера Основная задача режиссера – заразить своими идеями коллектив. Не надо выкладывать всё сразу для исполнителя, чтобы не навязать свои идеи по персонажам, пластике, характеру. Необходимо активизировать творческие предложения со стороны актеров. Только при диалоге актёры воспримут замысел как свой, смогут его принять. Данный этап строится в форме диалога Актёр – режиссер. 2часть застольного периода – выстраивается логика и последовательность какой-то сцены, разбор по эпизодам, читка по ролям уточнение интонаций. Корректируется замысел, проводится «разведка действием» и «разведка умом». Данный этап не имеет резкой границы с последующим. 2) «Разводка» («репетиция в выгородке»). Характерной чертой этого периода являются поиски мизансцен. Он самый продолжительный по времени. Режиссер на этом этапе пользуется рядом заданий. Формы заданий: - Словесное объяснение (рассказ), - Показ Опасность – обезличивание актёра, механическое слепое копирование. Преимущество – может быстро синтетически выразить мысль (идею) режиссера Режиссер эмоционально может заразить своим показом. Плюс в том, что это экономит время. Более безопасен этот метод, когда актёр уже состоялся как творческая личность, это значит, что механического копирования можно не опасаться. Должен быть намёк на будущего исполнителя Показ – исходя из индивидуальности исполнителя. - Подсказ. Направление актёра по методу действия, а не чувства. 3) Этап прогонных репетиций - окончательная шлифовка, отделка, уточнение, закрепление. Все элементы сценической выразительности соединяются воедино. Прогоны бывают: Монтировочный - свет, музыка шумы, реквизит, костюм, перестановки. Сводная репетиция – соединение разных коллективов, подготовка сводных номеров, репетиция пролога и финала Черновой прогон- воплощение всех технических средств. Генеральный прогон; Этап сдачи, проверка на зрителя. Премьера

**Сценарно-режиссерская документация (литературный сценарий, сценарный план, монтажный лист, постановочный план)**

Документация постановочного плана сценария фиксирует на бумаге основные элементы замысла и методику организации исполнителей и зрителей. Она включает в себя:1. Режиссерский экземпляр сценария - это текст театрализующего действа с указанным на левой стороне названием эпизодов, идейно смысловых акцентов и идей, мизансцен, заданий исполнителей, темпоритма, атмосферы, светового и музыкального оформления.2. Выписки и другие документы: · Выписка на исполнителей и их количественный состав; · Эскизы оформления, костюмов, или макеты Световая партитура (наличие световой аппаратуры); · На проекционную и звуковую аппаратуру; · На видеоматериал; · На костюмы и их детали; · На реквизит; · На грим; · Афиша, пригласительный и прочее Также ко всей документации прикладывается монтажный лист. Партитура света: Партитура света выписывается из монтажного письма и служит для управления в процессе репетиций мероприятия для человека ответственного за освещение постановки. Музыкально шумовая партитура: Выписка на музыкально шумовое оформление делается для того, чтобы звукорежиссер подготовил соответствующие фонограммы или музыкальные номера с оркестром, ансамблем и тому подобное. В процессе постановки в соответствии с этой музыкальной партитурой ответственный за музыкальное оформление включает фонограмму или дает сигнал для начала музыкального номеру, который выполняется любым коллективом или солистом. Выписка на реквизит и бутафорию: Выписка на реквизит и бутафорию делается для того, кто будет изготовлять или подбирать эти элементы оформления, и для ответственных за бутафорию и реквизит в ходе репетиций и во время проведения постановки. Выписка на костюмы, обувь и их детали; Выписка на костюмы складывается для осуществления заказа на изготовление или приобретение костюмов. План-схема сценария зрелища. Указывание длительности мероприятия с сигналами к работе всех служб, какие занятые в проведении зрелища, указывание мест размещения мероприятия и участников и после. Схема планирования просторного решения. Схематическое изображение условных мизансцен и перемещение действующих лиц по сцене. График работы над зрелищем. График репетиций, репетиционная база. Афиша, приглашение, отзывы, в печати, рецензии, фото и другие Видеоверсия театрализующего мероприятия. Монтажный лист театрализованного мероприятия. Работа над монтажно-постановочным планом ведется на основе утвержденного к постановке сценария массового мероприятия. Монтажное письмо дает конкретное представление о том, как воплощается идея. В нем четко должны быть зафиксированы все компоненты выразительности, которые сопровождают каждый эпизод постановки и всю постановку в целом.

**Творческий метод театрализации**

Театрализованное действие - творческая активность людей, выражающих свои жизненные стремления художественными, театральными средствами, направленная к достижению жизненной духовной цели; это органическое сочетание реальности, связанной с бытом, социальными отношениями, религиозными воззрениями, идеологическими и политическими склонностями людей, и художественности, заключенной в эмоционально-образном (художественном) материале, созданном путем преобразования этой реальности. Театрализация - организация в рамках праздника материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации (А. А. Конович). Благодаря своей социально-педагогической и художественной бифункциональности, театрализация выступает одновременно и как художественная обработка, и как особая организация поведения и действия массы людей. Театрализовать материал - значит выразить его содержание средствами театра, т.е. использовать два закона театра: 1. Организация сценического действия (зримое раскрытие драматического конфликта). Развитие действия происходит по сквозной линии. 2. Создание художественного образа спектакля, представления. Режиссерская театрализация - это творческий способ приведения сценария к художественной образной форме представления, через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств. Особенности театрализованного действа: 1. В основе сценария театрализованного действа всегда лежит документальный материал ( документальный объект внимания сценариста). 2. Театрализованное действо подразумевает не создание психологии вымышленных героев (персонажей), но создание психологии ситуаций, в которых действуют и развиваются реальные (документальные) силы 3. Театрализованное действо полифункционально и решает следующие задачи: дидактическую (назидательную), информационную (позвательную), эстетическую, этическую, гедонистическую (получение удовольствия) и коммуникативную 4. Театрализованное действо, как правило, одноразово и существует как бы в единственном экземпляре. 5. Театрализованное действо отличает многообразие форм, пространственных и стилевых. Театрализованное представление, праздник и обряд далеко не исчерпывают возможности использования театрализованного действа в различных вариантах и с различными целями. Если театрализованное представление - это прежде всего зрелище, происходящее на той или иной сценической площадке, не требующее непосредственного участия в нем зрителей, то праздник и обряд суть театрализованные действа, в которых присутствующие сами становятся активными участниками происходящего. Исключение составляет театрализованная конкурсно - игровая программа, в которой сочетаются театрализованное представление и элементы непосредственной активизации зрителей с вовлечением их в сценическое действие. Театрализация может быть применена не всегда, не в любых, а только особых условиях, соотносящих то или иное событие, к которому причастна данная аудитория, с создаваемым аудиторией образом этого события, с его художественной интерпретацией. Такая двойственность функций театрализации связана с любыми моментами в жизни людей, когда требуется осмыслить необыденное значение того или иного события, выразить и закрепить свои чувства по отношению к нему. В этих условиях особенно сильна тяга к художественному осмыслению, к символической обобщающей образности, к организации деятельности масс по законам театра. Таким образом, театрализация предстает не как обычный прием культурно – просветительной работы, который можно использовать на всех ее уровнях, а как сложный творческий метод, имеющий глубокое социально – психологическое обоснование и наиболее близко стоящий к искусству. Разумеется, мало только видеть особый предмет театрализации. Нужно уметь и организовывать его. Здесь важнейшим инструментом выступает образность , составляющая главную сущность театрализации, позволяющая показать в действии тот или иной факт, событие, эпизод. Образность реальная и тесно связанная с ней художественная – это основа театрализации, позволяющая выстроить внутреннюю сценарную логику и отобрать средства художественной выразительности. Именно образность дает театрализации жизнь, создает водораздел между театрализованными и нетеатрализованными формами массовой культурно – просветительной работы. Суть метода театрализации в современных досуговых программах состоит в соединении звуков, цвета, мелодии в пространстве и времени, раскрывающих образ в разных вариациях, пронося их через единое “сквозное действие”, которое объединяет и подчиняет себе все используемые компоненты по законам сценария. Виды театрализации. 1.Театрализация компилированного или комбинированного вида – тематический отбор и использование готовых художественных образов и различных видов искусства и соединение их

между собой сценарно-режиссерским приемом или ходом. Компилированный метод используется в театрализованных концертах, представлениях и т.д. главная задача сценариста в работе с этим методом является определение сценарно-смыслового стержня всей программы в целом, эпизода или блока, композиционная выстроенность всего сценария в целом, монтаж эпизода и блока, и всего сценария в целом. В использовании этого вида театрализации режиссеру важно помнить главный закон художественной целесообразности, которая требует оправданности появления номера, его жанрового соответствия теме. 2. Театрализация оригинального вида – создание режиссером новых художественных образов, согласно сценарно-режиссерскому замыслу. Применяется для создания сценариев документального жанра, в основе которых лежит инсценировка документа. Документальный ряд придает современное публицистическое звучание, если факт имеет общественную ценность. Основные требования: злободневность и актуальность. Здесь создается синтез документального и художественного материалов не только в тематическом отборе материала, но и в органичном слиянии по главному принципу эмоционального развития мысли и создания сценарно-смыслового стержня каждого эпизода и сценария в целом. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по самому главному принципу - эмоционального развития мысли. Это более сложная форма создания сценария, требующая организаторского опыта, умение отбирать и монтировать готовый материал и поиска хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссерского умения поставить новый номер, согласно сценарному замыслу, органично соединить в эпизоды художественный и документальный материал. Это самый сложный вид театрализации. Инсценированный документ, инсценированный стих, инсценированная песня - вот основные компоненты создания художественного образа эпизода. 3. Театрализация смешанного вида – использование первого и второго вида. Включает компиляцию готового и создание нового. Построена по принципу тематического отбора и сведение их в композицию с помощью сквозного сценарно-режиссерского хода и привнесение в эту основу своего авторского оригинального видения и решения. Включает в себя компиляцию готовых текстов и номеров и оригинальное создание готовых текстов и номеров. Театрализация смешенного вида открывает большие возможности для развития образного мышления режиссера - организатора. Все три вида театрализации в первую очередь используются для организации театрализованных тематических вечеров и массовых представлений, которые выступают либо в качестве самостоятельной формы культурно-просветительной работы, либо в качестве составной части массового праздника, агитационно-пропагандистской компании или иной комплексной системы идейно воспитательной работы. Театрализация в сфере культурно - просветительской деятельности, развивается по двум основным направлениям. Первое связано с ее рекреативной функцией (это - балы, маскарады, карнавалы;)Второе связано с превращением жизни в художественную ценность путем создания на ее основе художественного образа. Оформление, краски, фейеверки еще не есть театрализация. Нужно искать емкий образ - обобщение, эмоционально раскрывающий через выразительные средства мысль режиссера. В театрализации как в особом виде искусства на первый план выступает важнейший компонент - массового представления - зритель, коллективный герой. Он жаждет такого массового действия, которое заставило бы его, ассоциативно выстанавливая в памяти факты и события собственной жизни, быть участником представления, включаться в него.

**Творческий метод иллюстрации**

Для того чтобы выстроить мероприятие драматургически, мало разбираться в законах драматургического построения досугового мероприятия, понимать специфику той или иной конкретной формы клубной работы, необходимо уметь использовать возможности приемов иллюстрирования или театрализации. Каковы же потенциальные возможности двух существенных для драматургического решения приемов - иллюстрирования и театрализация? Подчеркнем, что это два принципиально различных приема, но довольно часто происходит подмена полного понятия другим. Иллюстрирования и театрализация это способы художественного решения темы и их нельзя «внести» в мероприятие, ибо с их помощью оно организуется, драматургически выстраивается. Эти приемы позволяют художественно организовать весь материал, драматургически соподчинив используемые выразительные средства (музыку, поэзию, танец и т. п.). Прием иллюстрирования, как и прием театрализации, предполагает не случайный, произвольный монтаж стихов, песен, танцев и других выразительных средств, а организованный драматургически в соответствии с темой мероприятия и творческим замыслом его постановщиков. И в том и в другом случае важно определить меру и порядок использования различных выразительных средств, составляющих

материал мероприятия. Теперь попробуем определить своеобразные границы между театрализацией и иллюстрированием. Задача приема иллюстрирования - усилить восприятие содержания мероприятия, путем привлечения различных выразительных средств (документальный материал, поэзию, прозу, музыку и т. д.). Прием иллюстрирования довольно давно известен клубной практике. Еще в 20--30-х годах он умело использовался клубниками при организации различных форм массовой работы. Задача всех используемых в структуре массового мероприятия выразительных средств состоит в том, чтобы усилить его воздействие на зрителя, превратить, говоря современным языком, информацию о том или ином, явлении или событии - в «эстетическую информацию», то есть такую, которая вызывает особое чувство переживания, радости, наслаждения. Этой же цели служит, но совершенно иными средствами, и другой прием - театрализация. Его педагогическую значимость высоко оценивала Н. К. Крупская, подчеркивая возможность использования его для «воздействия» на эмоциональную сторону мероприятия. Подлинная суть театрализации в современной клубной практике -в создании единого «сквозного действия» на массовом мероприятии, которое не только бы объединяло и подчиняло себе все используемые компоненты (выступления поэтические, прозаические, музыкальные, кинофрагменты), но и создавало бы необходимые условия для активного действенного соучастия всех присутствующих на этом мероприятии. Иначе говоря, именно театрализация превращает зрителя-слушателя, зрителя-наблюдателя в зрителя-участника, то есть «актера» (он выполняет несложные сценические задачи, обусловленные замыслом организатора). В этом, прежде всего и заключено принципиальное различие между приемами иллюстрировании и театрализации. Кроме этого, иллюстрирование всегда статично по своему характеру, театрализация же действенна, ибо ее природа - это природа игры. Высоко ценил игру как способ воспитания личности в условиях массового мероприятия А. В. Луначарский. Игра, писал он, «представляет собой мощное начало объединения людей». Являясь «зерном» театрализации, игра, по его мысли, и делает этот прием «возможным и применимым в работе среди взрослых». И разумеется, не только среди взрослых. В каких же формах клубной работы используется тот или иной прием, содействующий драматургическому построению материала? И каким образом? Прием иллюстрирования рассчитан прежде всего на усиление восприятия содержательного материала. Итак, прием иллюстрирования должен превращать необходимую информацию, составляющую содержание мероприятия, в «эстетическую», которая вызывает у зрителя чувство наслаждения, удовольствия. Подлинная суть театрализации в современной клубной практике - в создании единого «сквозного действия» на массовом мероприятии, которое не только бы объединяло и подчиняло себе все используемые компоненты (выступления поэтические, прозаические, музыкальные, кинофрагменты), но и создавало бы необходимые условия для активного действенного соучастия всех присутствующих на этом мероприятии. Иначе говоря, именно театрализация превращает зрителя-слушателя. зрителя-наблюдателя в зрителя-участника, то есть «актера» (он выполняет несложные сценические задачи, обусловленные замыслом организатора). В этом, прежде всего и заключено принципиальное различие между приемами иллюстрировании и театрализации. Кроме этого, иллюстрирование всегда статично по своему характеру, театрализация же действенна, ибо ее природа - это природа игры. Высоко ценил игру как способ воспитания личности в условиях массового мероприятия А. В. Луначарский. Игра, писал он, «представляет собой мощное начало объединения людей». Являясь «зерном» театрализации, игра, по его мысли, и делает этот прием «возможным и применимым в работе среди взрослых». И разумеется, не только среди взрослых. В каких же формах клубной работы используется тот или иной прием, содействующий драматургическому построению материала? И каким образом? Прием иллюстрирования рассчитан, прежде всего, на усиление восприятия содержательного материала. Итак, прием иллюстрирования должен превращать необходимую информацию, составляющую содержание мероприятия, в «эстетическую», которая вызывает у зрителя чувство наслаждения, удовольствия. А прием театрализации, как было уже отмечено, ориентирован на создание, единого сквозного действия. Оно в свою очередь способствует максимальному вовлечению в него зрителя. Трудно представить себе досуговую программу без активной и своеобразной театрализации. Разумеется, в каждом конкретном случае она используется в соответствии со спецификой той или иной клубной формы. Выбор организатором приема иллюстрирования или театрализации драматургического материала зависит, и весьма ощутимо, от правильно найденной гармонической взаимосвязи между содержанием и формой проводимого мероприятия. Иллюстрирование и театрализация как приемы драматургической организации материала, имея различную природу и специфические особенности, едины в одном - они приданы добиться активизации зрителя в большей или меньшей степени, создать необходимые условия для его участия в мероприятии.

**Творческий метод игры**

К творческим играм относятся игры, в которых ребенок проявляет свою выдумку, инициативу, самостоятельность. Творческие проявления детей в играх разнообразны: от придумывания сюжета и содержания игры, поиска путей реализации замысла до перевоплощения в ролях, заданных литературным произведением. В зависимости от характера творчества детей, от игрового материала, используемого в играх, творческие игры - сюжетно-ролевые, театрализованные, игры-драматизации, режиссерские, строительно-конструктивные. Творческие игры отражают: стремление детей к активности, самостоятельности; детское подражание; удовлетворение потребности в реализации жизненных и художественных впечатлений; своеобразное взаимодействие в детском коллективе. Сюжетно-ролевые игры. Сюжетно-ролевой игра считается потому, что внутри нее просматриваются две линии. Одна из которых связана с сюжетом, а другая – с ролевыми позициями, при помощи которых и осуществляется игра. Другими словами, основой сюжетно-ролевой игры является мнимая или воображаемая ситуация, заключающаяся в том, что ребенок берет на себя роль взрослого и выполняет ее в созданной им самим игровой обстановке. Театрализованные игры. Представляют собой разыгрывание в лицах литературных произведений (сказки, рассказы, специально написанные инсценировки). Герои литературных произведений становятся действующими лицами, а их приключения, события жизни, измененные детской фантазией, - сюжетом игры. Особенностью этих игр является то, что они имеют готовый сюжет, а значит, деятельность ребенка во многом предопределена текстом произведения. Игра-драматизация. Представляет собой исполнение детьми какого-либо сюжета, сценарий которого заранее существует, но не является жестким каноном, как это имеет место в театральной пьесе, а служит лишь канвой, в пределах которой развивается импровизация. Импровизация может касаться не только текста, но и сценического действия. В этом смысле буквальное воспроизведение детьми сказки, стихотворения, чтение литературного текста по ролям, участие в созданной взрослыми литературно-музыкальной композиции в строгом значении этого слова не есть игра. В то же время инсценировка той же сказки или отрывка из любимой книги (даже если текст передается дословно) будет игрой в той мере, в какой дети смогут свободно, самостоятельно, в собственной интерпретации передать взаимодействия и отношения героев. Игры-драматизации могут исполняться без зрителей или носить характер концертного исполнения для других. Если они разыгрываются в обычной театральной форме (сцена, занавес, декорации, костюмы, грим) или в форме массового сюжетного зрелища, их называют театрализациями. Игры-драматизации дошкольников в основном воспроизводят жизненные впечатления по сценарию, созданному взрослыми или с их помощью. Эти игры полезны для развития воображения и образной, выразительной речи. В среднем и старшем дошкольном возрасте наряду с произведениями народного фольклора и художественной литературы инсценируются сюжеты кино- и телефильмов. Элементы драматизации помогают детям совершать воображаемые путешествия в историю. Режиссерские игры. В них ребенок управляет воображаемой ситуацией в целом, действует одновременно за всех участников: за зверей в зверинце, автомашины, трамвай, пешеходов на улице, героев придуманной страны и т. д. Режиссерские игры могут быть и групповыми: каждый ведет какие-либо игрушки в общем сюжете или выступает как режиссер импровизированного концерта, спектакля. В таких играх накапливается опыт общения, согласования замыслов и сюжетных действий. Строительно-конструктивные игры. Особенностью является то, что в их основе лежат конструктивные умения и способности, вследствие чего они в большей степени, чем какие-либо другие виды детской игры, приближаются к созидательной продуктивной человеческой деятельности. Для усвоения конструктивных умений необходимо специальное обучение. Содержанием игр со строительным материалом является созидание, воспроизведение окружающей действительности с помощью различных материалов. Различаются следующие виды строительного материала: специально созданный, природный и подсобный. Игры со строительными материалами связаны с другими видами игр (сюжетно-ролевыми, театрализованными, подвижными, дидактическими). Основные умения дети приобретают на занятиях, в совместной деятельности с взрослым, а затем переносят их, преображая, дополняя и варьируя, в самостоятельные игры со строительным материалом. Методы руководства игрой: Такая игра развивается только тогда, когда в ней принимает участие взрослый как носитель игрового опыта. Первоначально педагог организует отобразительные игры (отображение детьми того, что они видят) и в этом случае необходимо подбирать сюжеты мультфильмов и книг с добрым и понятным детям содержанием. Еще одной разновидностью сюжетно-ролевой игры является игра-драматизация, которая основана же на готовом сценарии. В этих играх ребенок уже самостоятельно меняет ход игры, не включая в данный

процесс взрослого. И только после этого можно переходить к сюжетно-ролевой игре детей со сверстниками. Педагогическое руководство сюжетно-ролевыми играми детей может быть осуществлено в следующих направлениях: формирование игры как деятельности - предполагает, что педагог влияет на расширение тематики сюжетно-ролевых игр, углубление их содержания, способствует овладению детьми речевым поведением; использование игры как средства воспитания ребенка - неотъемлемая часть педагогического процесса в дошкольном учреждении. Методы руководства сюжетно-ролевой игрой: Методы прямого руководства (ролевое участие педагога в игре, участие в сговоре на игру, разъяснение, помощь, совет, обсуждение игры и перспективы ее дальнейшего развития); Методы косвенного руководства (обогащение детей знаниями, внесение игрушек, использование сюрпризных моментов, чтение художественной литературы); Методы комплексного руководства (планомерное обогащение игрового опыта детей, использование обучающих игр, общение взрослого с ребенком в процессе игры и др.). Этапы руководства сюжетно-ролевой игрой: 1 этап – подготовительный; 2 этап – после ознакомления с какой-либо профессией у ребенка появляется желание в нее поиграть; 3 этап – в игру вводятся персонажи-игрушки; 4 этап – игры со сверстниками; 5 этап – собственно сюжетно-ролевые игры. Уровни формирования взаимоотношений детей в сюжетно-ролевой игре (по А.П.Усовой): Уровень неорганизованного поведения, которое ведет к разрушению игр других детей (ребенок ломает постройки, забирает игрушки, мешает играющим и т.д.; Уровень одиночных игр, характерный тем, что ребенок не вступает во взаимодействие с другими детьми, но и не мешает им играть; Уровень игр рядом, проявляющийся в том, что 2-3 детей могут играть вместе, но каждый действует в соответствии со своей игровой целью, реализуя именно свой замысел; Уровень кратковременного общения и взаимодействия характеризуется тем, что дошкольник на какое-то время подчиняет свои действия общему замыслу и сообразует их с действиями других. Именно на этом этапе у детей появляется замысел и стремление подобрать соответствующие игрушки и предметы. Однако они еще не чувствуют своей связи и зависимости от общей деятельности; Уровень длительного общения-взаимодействия, который формируется на основе интереса к содержанию игры и тем действиям, которые она требует, а длительность взаимодействия связана с заинтересованностью в содержании игры; Уровень постоянного взаимодействия, основанный на общих интересах и избирательных симпатиях.

**Сценарно-режиссерские особенности организации праздничных форм досуга, фестивалей социокультурного творчества населения в индустрии досуга**

Проведение хорошего праздника – это довольно сложная задача для организаторов досуга. Как свидетельствует практика, импровизация зачастую бывает удачной, если она хорошо подготовлена. Таким образом, первым и важным этапом праздника является его планирование или подготовка, т.е. создание плана и сценария. План развития событий отражает общую тему и идею, основные мероприятия и затраты на них. По прочтении плана руководителю, заказчику или самому организатору мероприятия станут прозрачны его цель и результат. Для написания сценария необходимо иметь в запасе арсенал различных игр и розыгрышей, обдумать оригинальную идеи и обыграть ее. Причем здесь необходимо все расписать до мелочей: кто что сказал, все музыкальные и театральные номера, кто когда выходит и что делает. На этапе планирования организатору задать себе следующие вопросы: 1. Гости: а) Кто те люди, которые будут приглашены, соседи, родственники, друзья или коллеги по работе; б) Сколько человек придет; в) Знакомы ли приглашенные между собой; 2. Время: а) Когда будет праздник; б) Какое будет время года и как будут одеты люди; 3. Тема: а) Какой именно вид праздника был задуман; б) Приурочено ли мероприятие к праздничной дате, важному событию из жизни приглашенных гостей; 4. Место проведения: Есть ли на примете хорошее место, площадка, база для проведения праздника; 5. Игры, конкурсы, развлечения, шутки, анекдоты, музыкальное оформление. При планировании праздника следует готовить больше мероприятий и игр, чем действительно можно успеть провести за данное время. Таким образом, если что-то пойдет не так, как было запланировано, организатор сможет быстро сгладить этот момент, заменив что-то одно другим, не потеряв энтузиазм и настроение игроков. Желательно подобрать музыку для праздника (это может быть торжественная музыка для создания настроения у гостей при их встрече, фоновая легкая музыка для застолья, танцевальная для дискотеки, задорная для конкурсов, медленные танцы) с учетом приоритетов приглашенных гостей. Необходимо подготовить несколько внешних атрибутов мероприятия, во многом определяющих праздничное настроение гостей. Афиша праздника является его важной составляющей. Ее следует делать яркой и запоминающейся. Изобразительный язык афиши предельно условен. Никаких узоров,

орнаментов. Достаточно нескольких нужных деталей, чтобы сразу стало ясно, что ожидает гостей. Например, если вы хотите показать кукольное представление — можно изобразить на афише куклу и ширму, если фокусы — чародея в маске с волшебной палочкой. Главный козырь афиши — необычность и привлекательность. Программа праздника также очень важна. Ее назначение то же, что и афиши, но преобладает не изображение, а текст. Возможны самые разные варианты: «Только у нас!», «Спешите видеть!», «Чудо-концерт» и т. п. Оформление зала – это мощный инструмент создания настроения. Все, от входа и фойе до столов для фуршета и сцены, должно создавать у гостей мероприятия необходимый организаторам настрой. Оформляя помещение самостоятельно, необходимо обратить внимание на: атрибуты (элементы, близкие по духу участникам праздника); расстановку столов и стульев (кругом, буквой «П», точечно); цветы, шары, указатели стрелки; разбивку на зоны (цветом или специальными табличками - «Еда», «Танцы»). При этом нужно соблюдать меру, чтобы украшения не «перекрывали» друг друга. Композиция непосредственно самого праздника состоит из следующих составляющих: Встреча гостей; Знакомство и представление (игры для знакомства, для установления контакта (формирование пар, групп); Застольный период (застольные игры); Игры для повышения активности (командные, художественные, творческие, игры на ловкость, быстроту, конкурсы, подвижные игры); Танцевальный блок; Музыкальный блок (караоке, исполнение живой музыки). На протяжении все программы праздника следует подбирать игры так, чтобы люди часто меняли партнеров, играли то в одиночку, то в команде. Но при проведении последней игры следует собрать всю компанию вместе. Это составит чувство целостности и единения благодаря совместному переживанию последнего мероприятия. Праздник пройдет интересно и все гости будут довольны, если игровые островки будут соединены музыкально-танцевальными блоками и интересным живым общением. Соревнование – это также важный компонент любого праздника. Небольшое по времени соревнование укрепляет чувство принадлежности к своему коллективу, формирует навыки сотрудничества. Дружная совместная работа приведет к тому, что соперничество станет содружеством. После проведения праздника организаторам необходимо провести его анализ (см. «Основные этапы в технологии досуговой деятельности»). Конечно, его можно и не делать, если гости остались довольно и долго не расходились по домам. Тем не менее, нарабатывая практику проведения таких мероприятий, следует учитывать, насколько хорошо, успешно прошли игры, хотели ли люди в них участвовать, насколько интересно были подобраны игры. Во-вторых, насколько удачно были скомпонованы игры, может что-то стоило бы поменять местами. Была ли атмосфера отдыха, доверия, релаксации. Были ли учены предпочтения гостей в музыке, их возрастные особенности, смогли ли вы уделить всем внимание. В-третьих, постарайтесь дать оценку себе как организатору и ведущему: плюсы и минусы. В-четвертых, важно услышать мнение гостей о празднике, их отзывы, предложения, советы, для этого можно попросить каждого гостя оставить запись в гостевой книге перед уходом. Итак, игры и праздники занимают очень важное место в структуре досуговой деятельности. Они весьма разнообразны, имеют отличительные особенности подготовки и проведения. Игра и праздник – это всегда веселье, а веселье – явление общественное. Упадок подобной деятельности – свидетельство неблагополучия, бездуховности и утраты культуры досуга.

**Работа режиссера с актером, основы актерского мастерства и сценической речи**

Основным материалом в искусстве режиссера является творчество актера. Из этого следует: если актеры не творят, не мыслят и не чувствуют, если они пассивны, творчески инертны, режиссеру нечего делать, ему не из чего создавать спектакль, ибо у него нет в руках нужного материала. Поэтому первая обязанность режиссера, как мы уже сказали, заключается в том, чтобы вызвать в актере творческий процесс, разбудить его органическую природу для полноценного самостоятельного творчества. Когда же этот процесс возникнет, то родится и вторая задача режиссера — непрерывно поддерживать этот процесс, не давать ему погаснуть и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля. Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, то возникает и третья его важная обязанность — непрерывно согласовывать между собой результаты творчества всех актеров таким образом, чтобы создать в конце концов идейно-художественное единство спектакля — гармонически целостное произведение театрального искусства. Все эти задачи режиссер осуществляет в процессе выполнения главной функции — творческой организации сценического действия. В основе действия всегда — тот или иной конфликт. Конфликт вызывает столкновение, борьбу, взаимодействие между персонажами пьесы (недаром они называются действующими лицами). Организовать и выявить конфликты через взаимодействие актеров,

находящихся на сцене, призван режиссер. Он — творческий организатор сценического действия. Но осуществить эту функцию убедительно — так, чтобы актеры действовали на сцене правдиво, органично и зрители верили в подлинность их действий, — невозможно методом приказа, командования. Режиссер должен уметь увлекать актера своими заданиями, вдохновлять его на их выполнение, будоражить его воображение, будить его артистическую фантазию, незаметно заманивать его на дорогу истинного творчества. Основная же задача творчества в реалистическом искусстве — это раскрытие сущности изображаемых явлений жизни, обнаружение скрытых пружин этих явлений, их внутренних закономерностей. Поэтому глубокое знание жизни является основой художественного творчества. Без знания жизни творить нельзя. Это в равной степени относится и к режиссеру, и к актеру. Для того чтобы оба они могли творить, необходимо, чтобы каждый из них глубоко знал и понимал ту действительность, те явления жизни, которые предстоит отобразить на сцене. Если один из них знает эту жизнь и потому имеет возможность творчески воссоздать ее на сцене, а другой этой жизни совсем не знает, творческое взаимодействие становится невозможным. В самом деле, допустим, что режиссер обладает известным запасом знаний, жизненных наблюдений, мыслей и суждений о той жизни, которую нужно отобразить на сцене. У актера же никакого багажа нет. Что получится? Режиссер сможет творить, актер же будет вынужден механически подчиняться его воле. Будет происходить одностороннее воздействие режиссера на актера, творческое же взаимодействие не состоится. Теперь представим себе, что актер хорошо знает жизнь, а режиссер знает ее плохо, — что произойдет в этом случае? Актер получит возможность творить и своим творчеством будет воздействовать на режиссера. Обратного же воздействия со стороны режиссера он получить не сможет. Указания режиссера неизбежно окажутся малосодержательными, неубедительными для актера. Режиссер утратит свою руководящую роль и будет беспомощно плестись в хвосте творческой работы актерского коллектива. Работа будет протекать стихийно, неорганизованно, начнется творческий разнобой, и спектакль не приобретет того идейнохудожественного единства, той внутренней и внешней гармонии, которая является законом для всех искусств. Таким образом, оба варианта — и когда режиссер деспотически подавляет творческую личность актера, и когда он теряет свою руководящую роль — в одинаковой степени отрицательно сказываются на общей работе — на спектакле. Только при верных творческих взаимоотношениях между режиссером и артистом возникает их взаимодействие, сотворчество. Как же это происходит? Допустим, режиссер дает актеру указание относительно того или иного момента роли — жеста, фразы, интонации. Актер осмысливает это указание, внутренне перерабатывает на основе собственного знания жизни. Если он действительно знает жизнь, указание режиссера непременно вызовет в нем целый ряд ассоциаций, связанных с тем, что он сам наблюдал в жизни, познал из книг, из рассказов других людей и т. п. В результате режиссерское указание и собственные познания актера, взаимодействуя и взаимопроникая, образуют некий сплав, синтез. Выполняя задание режиссера, артист одновременно выявит и самого себя, свою творческую личность. Режиссер же, отдав артисту свою мысль, получит ее обратно — в форме сценической краски (определенного движения, жеста, интонации)— "с процентами". Его мысль окажется обогащенной за счет того знания жизни, которым обладает сам актер. Так актер, творчески выполняя режиссерское указание, воздействует своим творчеством на режиссера. Давая следующее задание, режиссер неизбежно будет отталкиваться от того, что он получил от актера при выполнении предыдущего указания. Поэтому новое задание неизбежно будет несколько иным, чем если бы актер предыдущее указание выполнил механически, т. е. в лучшем случае вернул бы режиссеру только то, что получил от него, без всякого творческого претворения. Следующее режиссерское указание актер-творец выполнит опять-таки на основе своего знания жизни и таким образом снова окажет творческое воздействие на режиссера. Следовательно, всякое задание режиссера будет определяться тем, как выполнено предыдущее. Так и только так осуществляется творческое взаимодействие между режиссером и актером. И только при таком взаимодействии материалом режиссерского искусства действительно становится творчество актера. Как известно, роль режиссера в театральном искусстве за последнее время чрезвычайно выросла. Это, несомненно, положительное явление. Однако оно легко превращается в свою противоположность, если актер уступает режиссеру собственные неотъемлемые творческие права. В этом случае страдает не только сам актер, но и режиссер. Страдает театр в целом. Для театра губительно, когда режиссер превращается в няньку или поводыря. Каким жалким и беспомощным выглядит в этом случае актер! Вот режиссер разъяснил определенное место роли; не довольствуясь этим, он пошел на сцену и показал артисту, что и. как нужно делать, показал мизансцену, интонации, движения. Мы видим, что актер добросовестно выполняет указания режиссера, старательно воспроизводит показанное — он действует уверенно и спокойно. Но вот он дошел до той реплики, на

которой закончились режиссерские разъяснения и режиссерский показ. И что же? Актер останавливается, беспомощно опускает руки и растерянно спрашивает: "А как дальше?" Он становится похож на заводную игрушку, у которой кончился завод. Он напоминает человека, который не умеет плавать и у которого в воде отняли пробковый пояс. Смешное и жалкое зрелище! Дело режиссера — не допускать такого положения. Для этого он должен добиваться от актера не механического выполнения заданий, а настоящего творчества. Всеми доступными ему способами он будит творческую волю и инициативу артиста, воспитывает в нем постоянную жажду знаний, наблюдательность, стремление к творческой самодеятельности. Настоящий режиссер является для актера не только учителем сценического искусства, но и учителем жизни. Режиссер — это мыслитель и общественный деятель. Он — выразитель, вдохновитель и воспитатель того коллектива, с которым работает. Правильное самочувствие актера на сцене Итак, первая обязанность режиссера — разбудить творческую инициативу актера и верно ее направить. Направление определяется идейным замыслом всего спектакля. Этому замыслу должно быть подчинено идейное истолкование каждой роли. Режиссер добивается того, чтобы это истолкование сделалось кровным, органическим достоянием артиста. Нужно, чтобы актер шел по пути, указанному режиссером, свободно, не чувствуя над собой никакого насилия. Режиссер не только не порабощает его, а, наоборот, всячески оберегает его творческую свободу. Ибо свобода — необходимое условие и важнейший признак правильного творческого самочувствия актера, а следовательно, и самого творчества. Правильное самочувствие актера проявляется прежде всего в том, что он на все, что происходит на сцене, реагирует в качестве данного действующего лица совершенно свободно и непосредственно. Отвечает на каждую реплику партнера той или иной интонацией, тем или иным движением, жестом не потому, что так ему показал режиссер, и даже не потому, что он сам себе это приказал, а потому что так само собой ответилось, так вышло, так среагировалось, совершенно непроизвольно, непреднамеренно, свободно, именно так, как это и бывает обычно в действительной жизни. Никакого насилия, никакого принуждения, полная свобода — в этом основной признак правильного творческого самочувствия актера. Но эта свобода вовсе не должна превращаться в произвол анархической фантазии. В том-то и трудность, что все реакции на сцене — каждая интонация, каждый жест — должны быть не только свободными, но еще и верными, т. е. должны соответствовать определенному творческому замыслу, заранее поставленному заданию (и, разумеется, режиссерскому в том числе). Все поведение актера на сцене должно быть одновременно и свободным, и верным. Это значит, что на все происходящее на сцене, на все воздействия окружающей среды актер реагирует так, чтобы у него было ощущение абсолютной непреднамеренности каждой своей реакции. Другими словами, ему самому должно казаться, что он реагирует так, а не иначе, потому что ему хочется так реагировать, потому что иначе он просто не может реагировать. И, кроме того, он реагирует на все так, чтобы эта единственно возможная реакция строго отвечала сознательно поставленному заданию. Требование это очень трудное, но необходимое. Допустим, что актеру указана определенная мизансцена. Актер обязан ее выполнить. Больше того, он обязан выполнять ее всякий раз, на каждой репетиции, а потом — на каждом спектакле. Он должен выполнять ее потому, что эта мизансцена не случайна, что она продумана режиссером, прочувствована и содержит в себе определенный смысл: она так, а не иначе раскрывает данный кусок пьесы и поведение действующих лиц. Но суть дела заключается в том, что выполняет эту единственно возможную мизансцену актер непременно таким образом, чтобы процесс выполнения был его органической потребностью. А это происходит только тогда, когда актер понимает, чувствует, что заданное ему поведение является для данного образа в данных обстоятельствах совершенно необходимым, обязательным. Именно эта мизансцена, этот жест, эта интонация. Тогда у него и не возникнет потребности осуществить другую мизансцену. И это чувство внутренней необходимости сделать так, а не иначе вызовет ощущение свободы. Выполнить указанное требование бывает нелегко. Сплошь и рядом происходит так. Режиссер говорит актеру: вот как ты должен здесь реагировать. И актер согласен, он понял смысл и необходимость предложенной ему сценической реакции. Но когда он пытается ее осуществить, у него это получается искусственно, рассудочно, несвободно. Режиссер говорит ему: освобождаю тебя от всяких обязательств, делай, как выйдет, делай, как тебе хочется! Актер делает, как ему хочется, и получается неверно: то, что он делает, не отвечает заданию, замыслу, не соответствует пониманию образа, связанному с общей идеей спектакля. Результат — искажение замысла, искажение идеи. Только тогда, когда необходимое делается с ощущением свободы, когда необходимость и свобода сливаются, актер получает возможность творить. Пока актер использует свою свободу не как осознанную необходимость, а как свой личный, субъективный произвол, он не творит. Творчество всегда связано

со свободным подчинением определенным требованиям, определенным ограничениям и нормам. Но если актер механически выполняет поставленные перед ним требования, он тоже не творит. В том и другом случае полноценного творчества нет. И субъективный произвол актера, и рассудочная игра, когда актер насильственно принуждает себя к выполнению определенных требований, — это не творчество. Элемент принуждения в творческом акте должен совершенно отсутствовать: этот акт должен быть предельно свободным и в то же время подчиняться необходимости. Как этого достигнуть? Во-первых, режиссеру необходимо иметь выдержку и терпение, не удовлетворяться до тех пор, пока выполнение задания не станет органической потребностью артиста. Для этого режиссер не только разъясняет ему смысл своего задания, но и стремится увлечь этим заданием. Он разъясняет и увлекает — воздействуя одновременно и на разум, и на чувство, и на фантазию актера — до тех пор, пока сам собою не возникнет творческий акт, т.е. пока результат режиссерских усилий не выразится в форме совершенно свободной, как бы совсем непреднамеренной, непроизвольной реакции актера. Трудность заключается в том, что все реплики и поступки партнера, все происходящие на сцене факты и события, вплоть до финала пьесы, известны актеру заранее; а между тем он обязан любой заранее известный ему факт воспринять как полнейшую для него неожиданность. Он должен верить, что не знает, какую реплику сейчас произнесет партнер и что он на нее ответит, хотя и то, и другое он заранее выучил наизусть. Верное творческое самочувствие актера наиболее ярко проявляется именно в этой способности заранее известные воздействия воспринимать как неожиданные и так же на них отвечать. Тот, кто вообще на это не способен, — не актер. Итак, верное творческое самочувствие актера на сцене выражается в том, что он всякое заранее известное воздействие принимает как неожиданное и отвечает на него свободно и в то же время верно. Именно такое самочувствие и старается вызвать режиссер в актере и потом всячески его поддерживать. Для этого ему нужно знать приемы работы, которые помогают осуществить эту задачу, и научиться применять их на деле. Он должен знать также и те препятствия, которые стоят перед актером на пути к творческому самочувствию, чтобы помогать актеру устранять и преодолевать эти препятствия. На практике мы нередко сталкиваемся с обратным: режиссер не только не стремится привести актера в творческое состояние, но своими указаниями и советами всячески этому мешает. Какие же приемы режиссерской работы способствуют творческому самочувствию актера и какие, напротив, мешают его достижению? Язык режиссерских заданий — действия Одним из наиболее вредных приемов режиссерской работы является такой, когда режиссер сразу требует от актера определенного результата. Результатом в актерском искусстве является чувство и определенная форма его выражения, т. е. сценическая краска (жест, интонация). Если режиссер требует, чтобы артист немедленно дал ему определенное чувство в определенной форме, значит, он требует результата. Артист же при всем желании не может выполнить это требование, не насилуя своей естественной природы. "Здесь вы должны засмеяться", — говорит режиссер. И актер, преодолевая стыд и внутреннее сопротивление, старается засмеяться. Разумеется, у него ничего не выходит, смех получается искусственный, неискренний. "Тут вы должны заплакать", — и актер изо всех сил выжимает из себя слезы. Получаются фальшивые "театральные" рыдания. И это вполне естественно. Чувство, как и внешняя форма его выражения, — результат определенного процесса. Для того чтобы прийти к чувству и к внешней форме его выражения, нужно пройти определенный путь. Режиссер и должен помочь актеру отыскать этот путь, а не требовать от него сразу конечного результата. Если артист пойдет по верному пути, он и сам не заметит, как придет к этому результату. Чувство и внешняя форма его выражения возникнут совершенно непроизвольно, как неизбежное следствие правильной подготовки. В чем же заключается помощь режиссера в этой подготовке? В том, чтобы подсказать актеру не чувство и не форму его выражения, а то действие, которое приведет к нужному чувству и вызовет нужную реакцию. Мы уже говорили, что всякое чувство, всякая эмоциональная реакция — результат столкновения действий человека с окружающей средой. Если актер хорошо поймет и прочувствует ту цель, к которой стремится в данный момент его герой, и начнет вполне серьезно, с верой в правду вымысла выполнять определенные действия, чтобы добиться этой цели, можно не сомневаться: нужные чувства сами собой начнут к нему приходить и все реакции его будут свободными и естественными. Приближение к цели будет рождать положительные (радостные) чувства; препятствия, возникающие на пути к достижению цели, будут вызывать, наоборот, отрицательные чувства (страдание), — важно только, чтобы актер действительно увлеченно и целесообразно действовал. Допустим, артист должен сыграть влюбленного человека — случай нередкий в драматургии, как и в жизни. Если он сразу начнет играть любовь, у него едва ли что-нибудь получится. Стремление сыграть чувство неизбежно приведет его к избитым театральным приемам изображения любви. Еще хуже будет, если и режиссер начнет

требовать от него чувства. А мне нередко приходилось, сидя на репетиции, слышать посылаемые из зрительного зала на сцену раздраженные реплики режиссера: "Любить надо! Вы ее совсем не любите!" Вот актер и старается изо всех сил "любить". Но природа чувств такова, что, чем больше человек старается вызвать в себе то или иное чувство, тем меньше шансов, что оно возникнет. В этом случае вместо чувства обычно рождается его суррогат — грубый наигрыш, шаблонное внешнее изображение чувства. Совсем другое дело, если актер с помощью режиссера наметит цепь самых простых действий, какие свойственно выполнять влюбленным молодым людям, и, не ожидая никаких чувств, действительно начнет эти действия выполнять. Допустим, что сюжет пьесы, предлагаемые автором обстоятельства, характеристика действующего лица и текст его роли позволяют построить такую цепочку простейших человеческих действий: 1. Притворяюсь равнодушным к ней (скрываю влюбленность), чтобы не стать предметом насмешек. 2. Внимательно слежу за ней, стараясь предупредить любое ее желание. 3. Бросаюсь подать ей пальто, чтобы опередить соперника. 4. Ловлю ее взгляд, чтобы прочесть в нем одобрение моему поступку. 5. Любезничаю с другой, чтобы вызвать ее ревность. 6. Отказываюсь исполнить ее просьбу, чтобы наказать ее. 7. Ищу удобного момента, чтобы попросить у нее прощения. 8. Отхожу к окну, чтобы скрыть свои мучения. И так далее и тому подобное. Ведь, право же, не так трудно выполнить все эти простые психофизические задачи: притворяться, скрывать, подавать пальто, ловить взгляд, любезничать, отказываться, искать удобный момент, отойти к окну и т. п. Но попробуйте сделать это на сцене — и зритель поверит в вашу влюбленность! Более того, выполняя эту цепь действий, вы и сами не сможете остаться равнодушным, вы невольно начнете волноваться и в конце концов в самом деле почувствуете себя влюбленным. Действие — это ловушка для чувства, силки, в которые его можно поймать. Поэтому режиссер должен требовать от актера не изображения чувств, а выполнения определенных действий. Он должен уметь подсказать актеру не чувство, а верное действие для каждого момента его сценической жизни. Больше того: если сам артист соскальзывает на путь "играния чувств" (а это случается часто), режиссер должен тотчас же увести его с этого порочного пути, постараться внушить ему отвращение к такому методу работы. Как? Да всеми способами. Иногда полезно даже высмеять то, что получается у актера, играющего чувство, передразнить его игру, наглядно продемонстрировать ее фальшь, ее неестественность и безвкусицу. Итак, режиссерские задания должны быть направлены на выполнение действий, а не на подсказывание чувств. Выполняя верно найденные действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер находит правильное самочувствие, ведущее к творческому перевоплощению в образ. Форма режиссерских заданий (Показ, объяснение и подсказ). Любое режиссерское указание может быть сделано как в форме словесного объяснения, так и в форме показа. Словесное объяснение правильно считается основной формой режиссерских указаний. Но это не значит, что показом никогда и ни при каких обстоятельствах пользоваться не следует. Нет, пользоваться следует, однако делать это надо умело и с известной осторожностью. Бесспорно, что с режиссерским показом связана весьма серьезная опасность творческого обезличения актеров, механического подчинения их режиссерскому деспотизму. Однако при умелом его применении обнаруживаются и весьма важные преимущества этой формы общения режиссера с актером. Полный отказ от этой формы лишил бы режиссуру весьма сильного средства творческого воздействия на актера. Ведь только при помощи показа режиссер может выразить свою мысль синтетически, т. е. демонстрируя движение, слово и интонацию в их взаимодействии. Кроме того, режиссерский показ связан с возможностью эмоционального заражения актера, — ведь иногда бывает недостаточно разъяснить что-нибудь, нужно еще и увлечь. И, наконец, метод показа экономит время: мысль, на разъяснение которой необходим иногда целый час, может быть при помощи показа донесена до актера в течение двух-трех минут. Поэтому нужно не отказываться от этого ценного инструмента, а научиться правильно с ним обращаться. Наиболее продуктивным и наименее опасным режиссерский показ является в тех случаях, когда творческое состояние артистом уже достигнуто. В этом случае он не станет механически копировать режиссерский показ, а воспримет и использует его творчески. Если же артист находится в состоянии творческого зажима, показ едва ли ему поможет. Наоборот, чем интереснее, ярче, талантливее покажет режиссер, тем хуже: обнаружив пропасть между великолепным режиссерским показом и своей беспомощной игрой, актер или окажется в еще большей власти творческого зажима, или начнет механически подражать режиссеру. И то, и другое одинаково плохо. Но даже в тех случаях, когда режиссер вовремя прибегает к показу, следует пользоваться этим приемом весьма осмотрительно. Во-первых, обращаться к показу следует только тогда, когда режиссер чувствует, что сам он находится в творческом состоянии, знает, что именно он намерен показать, испытывает радостное предчувствие или, лучше сказать, творческое предвкушение той сценической краски, которую он

сейчас покажет. В этом случае есть шансы, что его показ будет убедительным, ярким, талантливым. Бездарный показ может только дискредитировать режиссера в глазах актерского коллектива и, разумеется, никакой пользы не принесет. Поэтому если режиссер в данный момент не чувствует в себе творческой уверенности, то пусть лучше ограничится словесным объяснением. Во-вторых, пользоваться показом следует не столько для того, чтобы продемонстрировать, как нужно сыграть то или иное место роли, сколько для того, чтобы раскрыть какую-нибудь существенную сторону образа. Это можно сделать, показывая поведение данного действующего лица в самых разнообразных обстоятельствах, не предусмотренных сюжетом и фабулой пьесы. Например, имея в виду раскрытие существенных черт характера Хлестакова, можно показать, как он идет по Невскому проспекту, когда у него водятся деньжонки; или как он входит в канцелярию того департамента, где он служит; или как он пытается завязать знакомство с барышней на улице. Такой показ механически копировать ни к чему. Но при помощи такого показа можно заразить актера нужным для данной роли темпераментом, увлечь его на поиски таких особенностей внешней характерности образа, как походка, манера говорить, жестикулировать, двигаться. Актеру предоставляется полная возможность самостоятельно распорядиться полученным материалом. Можно иногда показать и конкретное решение определенного момента роли. Но только в том случае, если у режиссера есть абсолютная уверенность, что находящийся в творческом состоянии актер настолько талантлив и самостоятелен, что воспроизведет показ не механически, а творчески. Самое вредное, когда режиссер с упрямой настойчивостью (свойственной, к сожалению, многим, особенно молодым режиссерам) добивается точного внешнего воспроизведения данной интонации, данного движения, данного жеста в определенном месте роли. Хороший режиссер никогда не удовлетворится механическим подражанием показу. Он тотчас же отменит задание, заменит его другим, если увидит, что актер воспроизводит не сущность показанного, а только его внешнюю оболочку. Показывая определенное место роли, хороший режиссер не станет его проигрывать в форме законченного актерского исполнения — он только намекнет актеру, только подтолкнет его, покажет ему направление, в котором следует искать. Идя в этом направлении, актер сам найдет нужные краски. То, что в режиссерском показе дано в намеке, в зародыше, он разовьет и дополнит. Он сделает это самостоятельно, исходя из своего опыта, из своего знания жизни. Наконец, хороший режиссер в своих показах будет исходить не из собственного актерского материала, а из материала того актера, которому он показывает. Он покажет не то, как он сам сыграл бы данное место роли, а то, как следует сыграть это место данному актеру. Не для себя режиссер должен искать сценические краски, а для того актера, с которым он работает. Настоящий режиссер не станет показывать одни и те же краски разным актерам, репетирующим одну и ту же роль. Настоящий режиссер всегда идет от актера, ибо, только идя от актера, он может установить необходимое творческое взаимодействие между ним и собой. Для этого режиссер должен великолепно знать актера, с которым он работает, изучить все особенности его творческой индивидуальности, своеобразие его внешних и внутренних качеств. И, уж конечно, для хорошего режиссера показ не является главным или тем более единственным средством воздействия на актера. Если показ не дает ожидаемого результата, у него всегда найдутся в запасе и другие средства, чтобы привести актера в творческое состояние и разбудить в нем творческий процесс. Режиссер должен научиться вскрывать творческую индивидуальность каждого актера, обогащать ее и развивать. Он должен уметь подхватить творческую инициативу актера, в пока еще несовершенном, хаотическом материале актерских красок подсмотреть то ценное, что следует всячески развивать и совершенствовать. Важно и уметь угадать ту актерскую краску, которая готова родиться, но пока еще не находит себе пути, чтобы окончательно оформиться. В этом случае режиссер приходит на помощь артисту и подсказывает ему эту напрашивающуюся форму выявления. У режиссера должен быть острый, зоркий глаз, способный проникнуть внутрь актерского существа, угадывать, чем живет актер в каждый данный момент своего пребывания на сцене. Важно уметь как бы переселяться внутренне в артиста, жить вместе с ним одной жизнью. Только при этом условии режиссер может подсказать артисту в каждый данный момент то, что нужно, и при этом ничего не навязывать ему. При этом условии он будет направлять и организовывать творчество актера, осуществляя таким образом основную свою функцию. "Застольный" период работы над пьесой. В процессе осуществления режиссерского замысла различают обычно три периода: "застольный", в выгородке и на сцене. "Застольный" период — очень важный этап работы режиссера с актерами. Это закладка фундамента будущего спектакля, посев семян будущего творческого урожая. От того, как будет протекать этот период, в огромной степени зависит конечный результат. На первую свою встречу с актерами за столом режиссер обычно приходит уже с известным багажом — с определенным режиссерским замыслом, с более или менее тщательно разработанным проектом

постановки. Предполагается, что к этому времени он уже разобрался в идейном содержании пьесы, понял, ради чего автор ее написал, и определил, таким образом, сверхзадачу пьесы; что он уяснил для себя, ради чего он сегодня хочет ее поставить. Иначе говоря, режиссер знает, что он хочет сказать своим будущим спектаклем современному зрителю. Предполагается также, что режиссер проследил развитие сюжета, наметил сквозное действие и узловые моменты пьесы, выяснил взаимоотношения между действующими лицами, дал характеристику каждому персонажу и определил значение каждого в раскрытии идейного смысла пьесы. Возможно, что к этому времени в сознании режиссера родилось и определенное "зерно" будущего спектакля и на этой основе в его воображении стали возникать образные видения различных элементов спектакля: отдельных актерских образов, кусков, мизансцен, передвижений действующих лиц по сценической площадке. Возможно также, что все это стало уже объединяться в ощущении общей атмосферы пьесы и что режиссер представил себе, хотя бы в общих чертах, и ту внешнюю, вещественную среду, в которой будет протекать действие. Чем яснее для самого режиссера тот творческий замысел, с которым он явился к актерам на первую репетицию, чем он богаче и увлекательнее для него самого, тем лучше. Однако огромнейшую ошибку сделает режиссер, если весь этот багаж сразу же целиком выложит перед актерами в виде доклада или так называемой "режиссерской экспликации". Возможно, режиссер, помимо профессионального дарования, обладает еще и способностью ярко, образно, увлекательно излагать свои намерения. Тогда он, может быть, получит награду за свой доклад в виде восторженной овации актерского коллектива. Но пусть он и этим не обольщается! Завоеванного таким образом увлечения обычно ненадолго хватает. Первое яркое впечатление от эффектного доклада довольно быстро улетучивается, мысли режиссера, не будучи глубоко восприняты коллективом, забываются. Разумеется, еще хуже, если режиссер при этом не обладает способностью ярко и увлекательно рассказывать. Тогда неинтересной формой своего преждевременного сообщения он может сразу же дискредитировать перед актерами даже самый лучший, самый интересный замысел. Если в этом замысле имеются элементы творческого новаторства, смелые режиссерские краски и неожиданные решения, то первоначально это может не только натолкнуться на непонимание со стороны коллектива, но и вызвать известный протест. Неизбежный результат этого — охлаждение режиссера к своему замыслу, потеря творческого увлечения. Неправильно, если первые "застольные" собеседования протекают в форме односторонних режиссерских деклараций и носят директивный характер. Работа над спектаклем идет хорошо только тогда, когда режиссерский замысел вошел в плоть и кровь актерского коллектива. А этого нельзя добиться сразу. На это необходимо время, нужен ряд творческих собеседований, в ходе которых режиссер не только информировал бы актеров о своем замысле, но и проверил бы и обогатил этот замысел за счет творческой инициативы коллектива. Первоначальный режиссерский план — это, в сущности говоря, еще не замысел. Это только проект замысла. Он должен пройти серьезное испытание в процессе коллективной работы. В результате этого испытания созреет окончательный вариант творческого замысла режиссера. Для того чтобы это произошло, режиссер должен предложить коллективу обсудить вопрос за вопросом, все, из чего складывается план постановки. И пусть, выдвинув на обсуждение тот или иной вопрос, сам режиссер говорит возможно меньше. Пусть говорят актеры. Пусть они последовательно выскажутся и об идейном содержании пьесы, и о сверхзадаче, и о сквозном действии, и об отношениях между действующими лицами. Пусть каждый расскажет, каким ему представляется тот персонаж, роль которого ему поручена. Пусть актеры поговорят и об общей атмосфере пьесы, и о том, какие требования предъявляет пьеса к актерской игре (иначе говоря, на какие моменты в области внутренней и внешней техники актерского искусства в данном спектакле следует обратить особое внимание). Разумеется, режиссер должен руководить этими беседами, подогревать их наводящими вопросами, незаметно направляя к нужным выводам и правильным решениям. Но не надо бояться и изменять свои первоначальные предположения, если в процессе коллективной беседы будут возникать новые решения, более верные и увлекательные. Так, постепенно уточняясь и развиваясь, режиссерский замысел сделается органическим достоянием коллектива и войдет в сознание каждого его члена. Он перестанет быть замыслом одного только режиссера — он сделается творческим замыслом коллектива. Именно к этому и стремится режиссер, именно этого он и добивается всеми доступными ему средствами. Ибо только такой замысел будет питать собой творчество всех участников общей работы. К этому в основном и сводится первый этап "застольной" работы. Не следует, однако, допускать, чтобы собеседования "застольного" периода превращались в безответственную говорильню, в беспредметное философствование, в разговор "вообще" или "вокруг да около". Такие разговоры не помогают актерам, — они утомляют их, перегружают их сознание лишним, ненужным материалом, они не подводят к творчеству, а скорее, наоборот, уводят от него.

Порочная практика таких собеседований дала основание Станиславскому в конце своей жизни выступить против "застольной" работы вообще. Однако едва ли правильно отменять этот важный этап только потому, что его иногда неверно осуществляют. Проводить его нужно, но, во-первых, творчески, а во-вторых, по-деловому. Хорошо, если под этим же девизом будет протекать и второй этап "застольного" периода, состоящий из "застольных" репетиций. В ходе этих репетиций практически осуществляется действенный анализ пьесы и устанавливается действенная линия каждой роли. Каждый исполнитель на этом этапе должен почувствовать последовательность и логику своих действий. Режиссер помогает ему в этом, определяя то действие, которое в каждый данный момент должен выполнить актер, и давая ему возможность тут же попробовать его выполнить. Выполнить хотя бы только в зародыше, в намеке, при помощи нескольких слов или двух-трех фраз полуимпровизируемого текста... Важно, чтобы актер скорее почувствовал позыв к действию, чем совершил само действие. И если режиссер видит, что этот позыв действительно возник, что актер телом и душою понял сущность, природу того действия, которое он впоследствии будет в развернутой форме осуществлять на сцене, что он, пока еще только на одну секунду, но уже по-настоящему, зажегся этим действием, — можно переходить к анализу следующего звена в непрерывной цепи действий данного персонажа. Таким образом, цель этого этапа работы — дать возможность каждому актеру прощупать логику действий своей роли. Если у актеров будет возникать желание на какой-то момент встать из-за стола, сделать какое-то движение, не надо их удерживать. Пусть встают, снова садятся, чтобы в чем-то разобраться, понять, "до-оправдать", и потом снова встают. Лишь бы только они не наигрывали, не делали больше того, на что они в данный момент способны, имеют право. Например, исполнитель понял (почувствовал), что в данной сцене он просит о чем-то партнера, потом умоляет; когда это не действует, он пробует льстить; когда и это не помогает, он угрожает, потом, испугавшись, просит прощения; потом другому своему партнеру жалуется на первого; потом на что-то намекает, в чем-то отказывается и, наконец, разоблачает. Если исполнитель все это почувствовал, цель анализа данной роли в данной сцене достигнута и можно переходить к следующему куску пьесы. Не следует думать, что "застольный" период должен быть резкой чертой отделен от последующих этапов работы — в выгородке, а потом и на сцене. Лучше всего, если этот переход произойдет постепенно и незаметно. Пока актеры репетируют за столом, стараясь найти правильные отношения друг с другом, определить логику действий и завязать общение, их жесты, движения, интонации не реализуются во всей полноте. Это пока только намеки или зародыши будущих сценических красок. Но чем дальше, тем легче, свободней и шире разворачивается актерская игра. Краски приобретают все большую яркость, законченность, полноту. Актеры все чаще и чаще не выдерживают и встают из-за стола. Если же некоторые из них пока еще не решаются это сделать, хотя внутренне право на это уже завоевали, пусть режиссер их к этому подтолкнет. Глядишь, репетиции сами собой незаметно перейдут в следующую фазу. Работа режиссера над мизансценой и окончательная отделка спектакля. Для новой фазы характерной чертой являются поиски мизансцен. Репетиции теперь протекают в выгородке, т.е. в условиях временной сценической установки, которая приблизительно воспроизводит условия будущего оформления спектакля: "выгораживаются" нужные комнаты, ставятся необходимые "станки", лестницы, нужная для игры мебель. Поиски мизансцен — очень важный этап работы над спектаклем. Но что же такое мизансцена? Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде. Назначение мизансцены — через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние (психологические) отношения и действия. Мизансцена — одно из важнейших средств образного выражения режиссерской мысли и один из важнейших элементов создания спектакля. В непрерывном потоке сменяющих друг друга мизансцен находит себе выражение сущность совершающегося действия. Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из признаков профессиональной квалификации режиссера. В характере мизансцен больше, чем в чем-либо другом, проявляется стиль и жанр спектакля. В этот период работы молодые режиссеры часто задаются вопросом: следует ли дома, кабинетным способом, разрабатывать проект мизансцен или же лучше, если режиссер ищет их прямо на репетициях, в процессе живого, творческого взаимодействия с актерами? Изучая творческие биографии выдающихся режиссеров, таких, как К. С. Станиславский, Вл. И. Немирович-Данченко, Е. Б. Вахтангов, нетрудно установить, что все они в пору своей режиссерской молодости, работая над той или иной пьесой, обычно заранее составляли партитуру спектакля с подробно разработанными мизансценами, т. е. со всеми переходами действующих лиц по сценической площадке, с расстановкой их в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающим предметам, иногда с

точнейшими указаниями поз, движений и жестов. Потом, в период своей творческой зрелости, эти выдающиеся режиссеры обычно отказывались от предварительной разработки мизансцен, предпочитая импровизировать их в творческом взаимодействии с актерами непосредственно на репетициях. Несомненно, что эта эволюция в методе работы связана с накоплением опыта, с приобретением навыков, известной сноровки, а отсюда и необходимой уверенности в себе. Предварительная разработка мизансцен в виде подробной партитуры так же закономерна для начинающего или малоопытного режиссера, как импровизация — для зрелого мастера. Не все, что может позволить себе опытный художник, следует рекомендовать молодому, хотя бы и талантливому режиссеру. То, что в работе опытного мастера является естественным проявлением его творческой зрелости, у молодого режиссера может стать выражением необоснованной самонадеянности и дилетантизма. Лучше всего, если режиссерский экземпляр пьесы в руках молодого постановщика приобретет именно тот вид, какой имеют опубликованные ныне режиссерские экземпляры "Чайки", "Отелло" и "Юлия Цезаря", принадлежавшие Станиславскому и Немировичу-Данченко. Познакомиться с этими экземплярами и даже подробно изучить их было бы в высшей степени полезно для каждого молодого режиссера. Кстати, они вооружили бы их и определенной техникой записи мизансцен. Что же касается самого метода кабинетной работы над мизансценами, то он состоит в мобилизации воображения, фантазирования. В этом процессе фантазирования режиссер реализует себя и как мастер пространственных искусств (живописи и скульптуры), и как мастер актерского искусства. Режиссер должен увидеть в своем воображении то, что он хочет реализовать на сцене, и мысленно проиграть увиденное за каждого участника данной сцены. Только во взаимодействии эти две способности могут обеспечить положительный результат: внутреннюю содержательность, жизненную правдивость и сценическую выразительность намечаемых режиссером мизансцен. Всячески рекомендуя молодым режиссерам возможно более подробную предварительную разработку мизансцен, мы в то же время хотели бы самым решительным образом предостеречь их от попыток механически осуществлять мизансценирование на репетициях по этим предварительным записям, или, как говорят на театральном языке, производить "разводку". (Этот термин решительным образом следовало бы изгнать из театрального обихода.) Никакой "разводки" не должно быть! Разработанные дома мизансцены — это только проект. Он должен пройти проверку и выдержать практическое испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с актерами. Огромную ошибку совершит режиссер, если он будет деспотически настаивать на каждой придуманной дома мизансцене. Он должен незаметно направлять актера таким образом, чтобы эта мизансцена сделалась нужной актеру, необходимой для него, из режиссерской превратилась в актерскую. Если она в процессе работы с артистом обогатится новыми деталями или даже совсем изменится, не надо этому сопротивляться. Наоборот, нужно радоваться всякой хорошей находке на репетиции. Нужно быть готовым любую заготовленную мизансцену сменить на лучшую. Когда мизансценирование в основном закончено, наступает третий период работы. Он целиком протекает на сцене. В ходе этого периода осуществляется окончательная отделка спектакля, его шлифовка. Все уточняется и закрепляется. Все элементы спектакля — актерская игра, внешнее оформление, свет, грим, костюмы, музыка, закулисные шумы и звуки — согласовываются друг с другом, и создается, таким образом, гармония единого и целостного образа спектакля. На этом этапе, помимо творческих качеств режиссера, существенную роль играют и его организаторские способности. Мы рассмотрели творческие взаимоотношения между режиссером и актерами. Взаимоотношения между режиссером и представителями всех остальных специальностей в театральном искусстве — будет ли это художник, музыкант, осветитель, костюмер или рабочий сцены — подчиняются тому же закону творческого взаимодействия. По отношению ко всем участникам общего дела у режиссера одна и та же задача: разбудить в каждом творческую инициативу и верно ее направлять. Устранение творческих препятствий. Каждый художник, в какой бы отрасли искусства он ни работал, в процессе осуществления своих творческих замыслов сталкивается с сопротивлением материала. Основным материалом в искусстве режиссера является, как мы выяснили, творчество актера. Но овладеть этим материалом нелегко. Он оказывает иногда очень серьезное сопротивление. Нередко бывает так. Режиссер как будто сделал все возможное, чтобы направить актера на путь самостоятельного творчества: он способствовал началу изучения живой действительности, всячески старался разбудить творческую фантазию, помог артисту уяснить его взаимоотношения с другими действующими лицами, поставил перед ним ряд действенных сценических задач, наконец, сам пошел на сцену и показал на целом ряде жизненных примеров, как эти задачи могут быть выполнены. Он ничего при этом не навязывал актеру, а терпеливо ждал от него пробуждения творческой инициативы. Но, несмотря на все это, нужного результата не получилось — творческий акт не наступил. Что делать?

Как преодолеть такое "сопротивление материала"? Хорошо, если это сопротивление сознательное, — если актер просто не согласен с указаниями режиссера. В этом случае режиссеру ничего другого не остается, как убеждать. Причем немалую услугу может оказать режиссерский показ: убедительный и заразительный наглядный показ способен оказаться гораздо более сильным средством, чем всякого рода объяснения и логические доказательства. Кроме того, у режиссера всегда в этом случае есть выход, — он имеет полное право сказать актеру: если ты не согласен с тем, что я тебе предлагаю, то покажи сам, чего ты хочешь, сыграй так, как тебе кажется правильным. Совсем иначе обстоит дело, когда актер сопротивляется бессознательно, вопреки собственной воле: он во всем согласен с режиссером, он хочет выполнить режиссерское задание, но у него ничего не выходит — он не вошел в творческое состояние. Что в этом случае делать режиссеру? Снять исполнителя с роли? Но актер талантлив, и роль ему подходит. Как же быть? В этом случае режиссер должен прежде всего найти то внутреннее препятствие, которое мешает творческому состоянию актера. Когда оно будет обнаружено, не составит большого труда устранить его. Однако прежде чем искать творческое препятствие в актере, следует тщательно проверить, не сделал ли сам режиссер какой-нибудь ошибки, послужившей причиной актерского зажима. Часто бывает, что режиссер терзает артиста, требуя от него невыполнимого. Дисциплинированный актер добросовестно старается выполнить режиссерское задание, но у него ничего не получается, потому что задание само по себе является неверным. Допустим, режиссер неудачно определил сценическую задачу актера в данном куске роли: эта задача не вытекает из результатов выполнения предыдущей задачи. Понятно, что в этом случае выполнить задачу артист не может, ибо она не укладывается в логику его жизни в качестве образа.

**Особенности постановочной работы режиссера с художником, композитором, балетмейстером**

Театрализованные концерты, являясь синтетическим произведением искусства, предполагает широкое использование крупных творческих коллективов. Наряду с академическими и народными хорами, симфоническими и духовными, народными и эстрадными оркестрами большое место в представлениях занимают различные хореографические коллективы. Став одним из самых доступных видов искусства, получив всеобщее признание и поклонение, балет вошел в нашу жизнь как неотъемлемая часть общего эстетического воспитания масс. Всему этому способствовало развитие и совершенствование самого балета, которое он получил в последнее десятилетие. Не менее успешно стало развиваться и народное танцевальное творчество. Опираясь все добротное, что дал фольклор, переломляя его через современное ощущение, народные танцевальные коллективы в интерпретации Моисеева, Надеждиной, Устиновой, Годенко и др. завоевали симпатии широкой современной молодежной аудитории, став желанными гостями на эстраде. В последнее время получает все большее развитие одно из направлений балетного искусства – концертная хореография. Хореография стала необходимым компонентом любого театрализованного представления или массового праздника. Она начала выполнять роль «стрежня», соединяющего отдельные эпизоды в единое представление. Самые важные символические сцены доверяют именно хореографии: нашествие фашизма, счастью мирной жизни, дружба народов, солидарность молодежи мира. Балетмейстер решает общий пластический рисунок спектакля. Сюда входят танец во всех его разновидностях, пантомима и художественно-пластическое движение для решения батальных сцен. Очень важно найти точки соприкосновения и взаимодополнения режиссера и балетмейстера в представлении. Прежде всего, режиссер должен в порядке общего профессионального уровня хорошо разбираться в хореографии, свободно оперировать бальными историческими с современными танцами, понимать и знать народный танец, следить за развитием балетного театра и эстрадной хореографии. Вот при этих условиях режиссер сможет «на равных» разговаривать и работать с балетмейстером. Но и балетмейстер обязан мыслить как режиссер, он должен понимать драматургию и основы режиссуры. В работе с балетмейстером режиссер должен поставить перед ним очень точную общую пластическую задачу. Все это должно быть рассказано балетмейстеру как внутренне ощущение режиссера, а не как постановка перед ним конкретных задач по решению. Нельзя лишать балетмейстера права самому фантазировать и искать свое решение. Он может неожиданно предложить идею резко противоположную вашим предварительным мыслям. Это не должно вас испугать, и не надо тут же переубеждать его склонять к своему решению. Очень внимательно надо относиться к каждому предложению. Нарисуйте всех в своей фантазии и сравните со своим замыслом. Главное здесь в том, что в творческом содружестве всегда мысль одного должна дополнять мысль другого и выводить на совершенно новую. Не в результате диктаты, насилия воли, а

в процессе мысленного «взаимообучения» рождается новое, оригинальное решение. Такой метод общения с коллегами необходим, и очевидно, он то и есть самый верный. Это в равной мере относится и к работе с художником, и с дирижером, и с балетмейстером. Огромное значение в театрализованном представлении имеет точно найденный художественный образ спектакля. Иногда декорации спектакля остаются в памяти у зрителя на более продолжительное время, чем актерские работы и режиссерские находки. Художник в современном театре призван вместе с режиссером определить философскую идею будущего спектакля и включиться органически в процесс всей работы над постановкой. Художник – это равноправный участник спектакля, толкователь идеи автора, характеров действующих лиц. Вопрос о работе художника с режиссером имеет огромное значение. Этот вопрос особенно важен, потому что замысел режиссера и вскрытие идеи пьесы зависит очень часто от того, как этот замысел понят художником и в какой степени созданное им оформление спектакля отвечает тем мыслям и образам, которые заложены в художественном произведении. Режиссер должен провести с художником ряд бесед о пьесе и ее содержании, идее, сквозном действии, характере действующих лиц. Художник рассказывает режиссеру о своем понимании идейного содержания пьесы, об образах действующих лиц. В результате таких встреч – бесед станет совершенно ясно, существует ли расхождения у них, ил точки зрения совпадают. Должен побеседовать режиссер с художником и о едином (и внутреннем и внешнем) понимании эпохи, к которой относится пьеса, о ритме и тоне будущего спектакля, о муз. И пластическом ощущении спектакля режиссером. Очень важно, чтобы замысел художника и его оформление на сцене, в костюмах, аксессуарах дополняли игру актеров и работу режиссера. Важно найти общий язык и общее композиционное решение всего спектакля для того, чтобы получить новое художественное произведение, взволновавшее зрителя. Чем строже оформление, тем масштабней, проще и выразительней должен оказываться актер, тем меньше мелочей, маскирующих мысль, должно появляться в его сценическом поведении. Работа режиссера, художника и актеров должна с самого начала быть совместной. Режиссер должен рассказать художнику свои предварительные мысли об общем планировании актов и отдельных сцен пьесы. Окончательное решение спектакля должно родиться в совместной работе художника с режиссером. В этой работе художник и режиссер должны выслушивать все творческие замыслы друг друга и идти на взаимные уступки, т.к. часто то, что кажется непреложным художнику по законам решения сценического пространства, никак не помогает ряду моментов мизансценического решения и актерского исполнения, или даже не совпадает с режиссерской трактовкой пьесы. И наоборот, бывает, что без предварительного разговора с художником режиссер и актеры выстроили для себя ряд мизансцен в отдельных сценах, актах или явлениях пьесы, очень удобных для себя, но с т.з. законов пространственного решения это выглядит безобразно, антихудожественно. В обоих случаях и режиссер, и художник должны найти такое решение спорных положений в пьесе и постановке, которое в равной мере отвечало бы и законам сценической выразительности и устраивало бы актеров в их стремлении наилучшим образом передать сущность пьесы. В массовом театрализованном представлении художник становится полноправным создателем постановки вместе с режиссером. Начальный этап работы у художника начинается со знакомства со сценарием. Далее начинается предварительная работа – эскизы, наброски к будущему представлению. И если в спектакле участвует не так уж много действующих лиц, то в одном театрализованном праздничном концерте участвует от 50 до 200 человек. Значит, все многообразие костюмов в концертных номерах и эпизодах должны сливаться в единый образ вместе с художественно-изобразительным решением, которое создает художник.

**Организация работы постановочной группы**

Режиссер (франц. régisseur, от лат. rego – управляю) - творческий работник зрелищных видов искусства, руководящий творческой работой всего театра (или иного зрелищного коллектива) называется главным режиссером. Функции режиссера в современном театре чрезвычайно велики и разнообразны: он осуществляет весь комплекс работ по организации как творческого, так и технического процесса подготовки спектакля или программы. Первый этап режиссерской работы над воплощением драматургического произведения – рождение общего замысла и создание сценического варианта пьесы (часто – совместно с драматургом). Режиссер продумывает, как будут раскрыты тема, идея и сверхзадача спектакля или театрализованного представления. Режиссер обязан учитывать в своей работе потребности аудитории, т.к они зачастую определяют целесообразность создания массового мероприятия в целом и его отдельных эпизодов. Важным аспектом на этом этапе работы является создание либретто, а впоследствии сценария спектакля или театрализованного представления. После этого режиссер формирует постановочную группу, определяя кандидатуры

художника-сценографа, художника по костюмам, композитора, балетмейстера (при необходимости также – ассистента режиссера; художника по свету; постановщика сценического движения, драк и боев; хормейстера; автора текстов песен и т.д.). Рассмотрим подробно работу режиссера с каждым членом постановочной группы. Работа с художником-сценографом. Профессии режиссера и художника близки в своей целевой позиции, ибо нахождение пространственного решения и смысловой пластической образности есть конечный результат поисков и режиссера, и художника. Художник должен уметь увидеть прочтенный им сценарий или пьесу не в статике и не пытаться статично иллюстрировать литературное произведение, а ощутить его в движении, в динамическом развитии. Совместная работа с режиссером начинается с выработки единой творческой позиции, единого смысла и «сверхзадачи» будущего представления. Только после этого можно приступить к пространственному решению. Главная задача – художественная организация пространства. На первое место здесь выходит композиция, ее варианты: горизонтальная, вертикальная, диагональная. Режиссер с художником решают и такие вопросы, как общее драматургическое, монтажное развитие оформления, логически подводящее к кульминации спектакля, полихромную цветовую композицию. Цвет – значительный компонент в общей структуре конструктивных факторов драматургии массового действа, средство сильнейшего эмоционального воздействия на зрителя. Цветовые отношения, колорит, различные свойства цвета – все это должен учитывать режиссер, работая с художником. Цвет имеет свою выразительную силу, и она настолько точна, что в живописи не случайно существуют определения «холодный цвет» и «теплый цвет». Эйзенштейн разрабатывал проблему цвета, цветовых сочетаний, выделяя сердцевину цветового замысла, нюансы цветового восприятия, цветовую фантазию и, наконец, полет цветового воображения. Дальнейший поиск идет в плане звукозрительного эквивалента, где в единый образ должны слиться музыка и цвет. Световая гамма – «живопись света» (по определению Юткевича) входит на равных правах в систему конструктивных факторов массового спектакля. Особое значение приобретает цветовая драматургия, когда становиться эквивалентной драматургии музыкальной. Единый цветовой и музыкальный образ – вот к чему должны в идеале стремиться режиссер и художник. Если цвет и цветовые сочетания диктует музыка, то свет абсолютно эквивалентен темпо-ритму музыки и ее акцентам. Целый ряд художников вошли в историю театра со своей резко очерченной сатирической графикой (Кукрыниксы); на творчестве других лежала определенная печать камерности в сочетании с изящной иронией (Сойфертис, Акимов). В историческом плане свои образы выразили: Рерих («Князь Игорь»), Федоровский («Борис Годунов», «Хованщина»), а в решении современной темы – Альтман, Рындин, оформлением огромного пространства прославились Щуко, Добужинсков. 1. Работа режиссера с композитором: По способу использования музыки в действии ее разделяют на две основные категории. Сюжетная музыка может: · Характеризовать действующих лиц; · Указывать на место и время действия; · Создавать атмосферу, настроение сценического действия; · Рассказывать о действии, невидимом для зрителя. Сюжетная музыка пишется композитором специально к каждой ново й постановке, поэтому задача режиссера не просто ознакомить композитора с основными сюжетными линиями и эпизодами спектакля или театрализованного представления, а определить точную роль и характер создаваемого музыкального сопровождения. Режиссер и композитор также обсуждают характеры главных героев для создания лейтмотивов и лейттем. Ввести условную музыку в спектакль значительнее труднее, чем сюжетную. Ее условность может войти в противоречие с реальностью жизни, показываемой на сцене. Поэтому условная музыка всегда требует убедительного внутреннего оправдания. Вместе с тем выразительные возможности такой музыки очень широки, для нее могут быть привлечены разнообразнейшие оркестровые, а так же вокально-хоровые средства. Условная музыка может: · Эмоционально усилить диалог и монолог, · Характеризовать действующих лиц, · Подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля, · Обострять конфликт. Одна из общих функций музыки в спектакле - иллюстративность. Музыка к спектаклям подбирается в основном условная, так как сюжетная предопределена драматургом в его ремарках к пьесе. 2. Важным этапом при работе с музыкой является работа режиссера со звукорежиссером, т.е. создание музыкально-шумовой партитуры: Партитура является документом, следуя которому проводят звуковое сопровождение проекта. Звуковая партитура сверяется с режиссерским экземпляром сценария, согласовывается с руководителем музыкальной части и утверждается режиссером. После этого все изменения и исправления в партитуру вносятся только с разрешения режиссера. Все изменения, вводимые в звуковое сопровождение мероприятия, - ввод и исключение отдельных музыкальных и шумовых фрагментов, изменение реплик на включение и выключение и пр. - указываются в партитуре на вклейках, на месте старых сведений. Во избежание путаницы, не рекомендуется в партитуре исправлять, зачеркивать, надписывать и переставлять текст. Партитуру

желательно отпечатать в нескольких экземплярах: один экземпляр - рабочий, с которым звукорежиссер работает на мероприятии,— брошюруется отдельно, другой хранится в архиве. Режиссер совместно с хормейстером определяет хоровые коллективы, степень их участия в представлении. Учитывая, что работа с хоровыми массами чрезвычайно трудоемка, режиссер строит свою работу с хормейстером таким образом, чтобы в дальнейшем на больших сводных репетициях не вносить коренных изменений. 3. Важен также процесс создания световой партитуры – работа со светорежиссером и осветителями: Свет на сцене - одно из важных художественно-постановочных средств. Свет помогает воспроизвести место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и т. д.; иногда в современных спектаклях свет является почти единственным средством оформления. Осветители не могут работать «По своему усмотроению», т.к. свет является не просто выразительным средством, а частью создания общей атмосферы, а следовательно должен подчиняться общей идее спектакля, театрализованного представления. Именно поэтому световая партитура обязательно составляется совместно с режиссером-постановщиком. Кроме того, различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения. Спектакли, оформленные объемными декорациями, требуют местного (прожекторного) освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления. Большое значение в оформлении спектакля имеет световая проекция. С ее помощью создаются различные динамичные проекционные эффекты (облака, волны, дождь, падающий снег, огонь, взрывы, вспышки, летающие птицы, самолеты, плывущие корабли и пр.) или статичные изображения, заменяющие живописные детали декорационного оформления (так называемые светопроекционные декорации). Использование световой проекции необычайно расширяет роль света в спектакле и обогащает его художественные возможности. Иногда применяется также и кинопроекция. Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля лишь при наличии гибкой системы централизованного управления им. 4. Одним из самых сложных и длительных процессов является работа режиссера с художником-оформителем по созданию декораций и бутафории. Таким образом можно составить следующую схему подготовки постановки, где каждый процесс осуществляется либо совместно с режиссером, либо под его контролем. Естественно, что ни один процесс не будет закончен, если он не утвержден режиссером-постановщиком: Период созревания художественной идеи спектакля, является начальной стадией в работе над новой постановкой. В планах театра появляется новая постановка. Формируется постановочная бригада: режиссер, художник, композитор, балетмейстер и т.д. Заключаются договоры с конкретными творческими исполнителями. Выходит приказ по театру о работе над новой постановкой. Подготовительный период спектакля начинается с эскизов художника и изготовлением макета спектакля. Одновременно с этим ведется работа над планировкой спектакля. Сдается проект нового спектакля (макета, эскизов и других проектных материалов) к постановке в театре. Ведется работа по созданию габаритных чертежей новой постановки, разработка проектно-расчетной документации. Создаются рабочие чертежи на декорацию, мебель, бутафорию. Рассчитываются силовые конструкции (станков, подвесных конструкций) на прочность и жесткость. Составляется предварительная смета спектакля на декорации, мебель, бутафорию, костюмы и другие затраты на материальное оформление спектакля. Уточняются списки составов исполнителей для пошива костюмов. Составляются заявки на материалы по материальному оформлению спектакля. Идет работа над составлением графика выпуска нового спектакля. Сдается проектная документация и чертежи в производственные мастерские. Здесь необходимо учитывать особенности работы с художественно-производственными мастерскими театра, и важен выбор приоритетов внешних, самостоятельных художественно-производственных мастерских. Составляются договоры на производство материального оформления и актов приемки проектной документации спектакля. Ведется контроль по срокам и качеству изготовления декораций, бутафории, костюмов и других элементов оформления спектакля. Следующим этапом в процессе подготовки спектакля является производственный период. Ведется работа над составлением графика производства декораций, костюмов, бутафории. Составляется смета затрат на производство материального оформления. Приобретается материал для производства. Выдаются задания по изготовлению материального оформления спектакля по цехам и конкретным исполнителям. Изготавливаются жесткие и мягкие декорации, бутафория, живописные завесы, костюмы, головные уборы, обувь, парики, цветы и приобретается дополнительное оборудование. Заказывается исходящий реквизит. Материальное оформление сдается производственными мастерскими театру и принимается под материальную ответственность начальниками эксплутационных цехов театра. Танцевальная часть находится в руках главного балетмейстера. Всегда, когда создается большое массовое действо, для него ставятся сводные танцевальные композиции. Это обусловлено как идейно-художественными

задачами, так и организационными. Для начала, важно найти общую платформу до непосредственной работы балетмейстера, обговорить не только смысл композиций, но и их образное пластическое решение. Этап второй – работа с каждым коллективом в отдельности. Отсюда начинается самостоятельное творчество балетмейстеров. Параллельно со вторым этапом идет третий – собственное сочинительство композиции. Это сложный творческий процесс. Ведь в конечном итоге надо создать стройный пластичный образ, собранный из разноцветных и различных по характеру фрагментов. Вот здесь проявляется композиционное мастерство балетмейстера, его умение видеть художественную целостность спектакля. Затем наступает заключительный этап – сводные репетиции всех танцевальных коллективов. На них проявляется монтажное сопоставление различных номеров, их пластическое и ритмическое соотношения. (Устинова, Годенко). 5. Репетиционный период – работа с труппой спектакля начинается с составления плана сценического выпуска спектакля. В нем учитываются такие моменты как: репетиции спектакля в классах, репетиции на малой сцене, репетиции в «выгородках» на основной сцене, репетиции в «выгородках» на основной сцене с частичной подачей готовых элементов декораций и костюмов, монтировочные репетиции, световые репетиции, репетиции с актерами по актам, по картинам, прогонные и генеральная репетиция. 6. Работа над планировкой спектакля. Планировка сцены: типы и масштаб. Предварительная планировка спектакля предназначена для изготовления макета. Здесь определяется принципиальное размещение декораций как жестких, располагающихся на планшете сцены, так и подвесных (мягких и жестких), на основании представленных эскизов художника-постановщика. В предварительной планировке выявляются габаритные размеры, проверяются видимые игровые точки из зрительного зала, определяется общие монтировочные решения будущего спектакля. Рабочая планировка спектакля. Творчески соотносятся технические и технологические возможности сцены и замысла, осуществляемого в макете спектакля. Паспорт спектакля, его назначение и содержание. Паспорт имеет титульный лист, фотографии макета, фотографии декораций по актам и картинам, ведомость развески декораций, инструкцию о порядке сборки, проведения и демонтажа декораций, акт о пропитке декораций огнезащитным составом. Сюда же входят расчеты на прочность декорационных конструкций и технологического оборудования, схемы конструкций и описания устройств сценических эффектов, акт о сварочных соединениях, партитура светового оформления спектакля, справка руководителя службы художественного освещения о соответствии применяемой аппаратуры действующим нормам и правилам, партитура звукошумового оформления, акт о приемке художественного оформления пожарно-технической комиссией и др. К паспорту спектакля имеются приложения, включающие рабочие чертежи, эскизы бутафории, шаблоны и прочие изобразительно-графические материалы. 7. Монтировачный период – работа с техническим персонала. Монтировочные репетиции. Собираются декорации с проверкой узлов соединения на прочность и скорость их монтажа и демонтажа. Определяются и отрабатываются перемены картин спектакля. Ставятся “марки” на планшете сцены и подъемах либо пульте верхней сцены. Составляется партитура проведения спектакля по переменам по порядку и времени. Уточняются “просмотры” из зрительного зала сценического пространства. Световые репетиции. Создается светоцветовая легенда спектакля, план развески дополнительной световой аппаратуры. Готовятся световые фильтры. Создается планировка и выписки по направке, фокусировке и фильтровки световых приборов. Монтируется дополнительная аппаратура, происходит по актам направка и фильтровка приборов как внутреннего сценического, так и выносного света. Ставится свет картин и их переходов. Создается предварительной световая партитура спектакля (без актеров). И, наконец, происходит окончательная установка положений света и создание окончательной партитуры в процессе работы с актерами. Из этой схемы становиться понятно, что основная задача режиссера – добиться целостности всех компонентов, объединяя их в едином творческом решении. Именно поэтому каждый этап работы всех членов постановочной группы проходит утверждение режиссера. Исходя из общего объема работ и подготовленных эскизов, при непосредственном участии режиссера составляется финансовая смета спектакля (в том числе – на изготовление всей материальной части, ведется работа с бухгалтером). Одновременно режиссер определяет актеров-исполнителей (т.е. производит распределение ролей) и назначает помощника режиссера, отвечающего за техническую организацию репетиционно-постановочного процесса и фиксацию всех этапов работы над спектаклем.

**5.2. Практические занятия**

Тема 1. Особенности драматургии досуговых программ

Тема 2. Основные этапы работы над сценарием

Тема 3. Композиционное построение сценария культурно-досуговой программы

Тема 4. Функции документального, художественного, игрового материала в сценарии культурно-досуговой программы
Тема 5. Основные требования к использованию художественного, игрового и документального материала в сценарии культурно-досуговых программ
Тема 6. Законы режиссерского решения культурно-досуговых программ
Тема 7. Сценарно-режиссерские особенности в организации праздничных форм досуга, фестивалей социокультурного творчества населения и особенности постановочной работы режиссера
Тема 8. Сценарно-режиссерская документация
Тема 9. Специфические особенности режиссуры культурно-досуговых программ
Тема 10. Театрализация и монтаж – основные творческие методы режиссуры театрализованных форм досуга
Тема 11. Особенности режиссуры театрализованных тематических вечеров
Тема 12. Развитие художественно-публицистической деятельности и особенности ее проведения в культурно-досуговых учреждениях
Тема 13. Номер-эпизод как краткая художественная форма сценического произведения. Классификация номеров

**5.2. Практическая подготовка**

**Тема 2. Основные этапы работы над сценарием**

**1)** Планирование мероприятия

-определение вида, места и сроков проведения мероприятия.

-определение целевой аудитории.

**2)** Работа над сценарием.

-подборка исполнителей с учётом индивидуальных особенностей и знаний.

3. Предварительное знакомство с праздником.

-разбор традиций и особенностей.

-определение целей и задач мероприятия.

4. Читка сценария.

-разучивание слов- «застольный период».

-подготовка реквизита, оформление зала и сцены.

-утверждение сценария(окончательное)

5. Проведение мероприятия.

6. Подведение итогов.

-определение степени удовлетворённости аудитории.

-разбор основных этапов и моментов мероприятия.

**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 контрольной работы, подготовку к сдаче экзамена.

**График СРС**

| № п/п | Название раздела (темы) дисциплины | Виды СРС | Периодичность (сроки) контроля СРС | № семестра | Время на выполнение задания |
|---|---|---|---|---|---|

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| | **Раздел 1. Режиссерские основы социально-культурной деятельности** | | | | |
| 1 | Сущность режиссерской профессии и особенности режиссуры социально-культурных программ | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 6 неделя | 2 | 5 |
| 2 | Сценарно-режиссерский замысел основа сценарно-режиссерского решения | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 12 неделя | 2 | 5 |
| 3 | Художественно-выразительные средства в работе режиссера | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию; подготовка контрольной работы; подготовка к экзамену | 18 неделя | 2 | 5 |
| 4 | Законы мизансценирования, художественного, музыкального оформления | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 6 неделя | 3 | 5 |
| 5 | Характеристика основных этапов работы режиссера в процессе постановки социально-культурных программ | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 12 неделя | 3 | 5 |
| 6 | Сценарно-режиссерская документация (литературный сценарий, сценарный план, монтажный лист, постановочный план) | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию; подготовка реферата; подготовка к экзамену | 18 неделя | 3 | 5 |
| 7 | Творческий метод театрализации | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 6 неделя | 4 | 6 |
| 8 | Творческий метод иллюстрации | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 12 неделя | 4 | 6 |
| 9 | Творческий метод игры | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию; подготовка контрольной работы; подготовка к зачету | 18 неделя | 4 | 6 |
| 10 | Сценарно-режиссерские особенности организации праздничных форм досуга, фестивалей социокультурного творчества населения в индустрии досуга | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 6 неделя | 5 | 6 |
| 11 | Работа режиссера с актером, основы актерского мастерства и сценической речи | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 10 неделя | 5 | 6 |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 12 | Особенности постановочной работы режиссера с художником, композитором, балетмейстером | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию | 14 неделя | 5 | 6 |
| 13 | Организация работы постановочной группы | Конспект лекции, подготовка к практическому занятию; подготовка к экзамену | 18 неделя | 5 | 6 |
| | | | | **Итого по дисциплине** | **72** |

**6. Оценочные средства для текущего контроля успеваемости, промежуточной аттестации по итогам освоения дисциплины и учебно-методическое обеспечение самостоятельной работы студентов.**

**Вопросы экзамена 1.**

1. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
2. Основные этапы работы над сценарием.
3. Монтаж и приемы монтажа.
4. Авторский замысел и его воплощение.
5. Актуальность культурно-досуговых программ.
6. Сценарный ход и его своеобразие.
7. Особенность построения конфликта в сценарии.
8. Композиционное построение сценария.
9. Замысел сценария.
10. Приемы активизации аудитории.
11. Специфика драматургии культурно-досуговой программы.
12. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
13. Основные требования к сценарию.
14. Основные этапы работы над сценарием.
15. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
16. Монтаж и приемы монтажа.
17. Авторский замысел и его воплощение.
18. Актуальность культурно-досуговых программ.
19. Сценарный ход и его своеобразие.
20. Идейно-тематическая направленность программ.
21. Особенность построения конфликта в сценарии.
22. Композиционное построение сценария.
23. Использование выразительных средств в сценарии.
24. Замысел сценария.
25. Приемы активизации аудитории.

**Вопросы экзамена 2.**

1. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
2. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
3. Формирование эпизода культурно-досуговой программы.
4. Актуальность культурно-досуговых программ.
5. Особенность построения конфликта в сценарии.
6. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.
7. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
8. Принципы отбора документального и художественного материала.
9. Воспитательные функции режиссера массовых праздников в процессе работы с творческим коллективом.
10. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.

11. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
12. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
13. Основные этапы работы над сценарием.
14. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
15. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
16. Особенность построения конфликта в сценарии.
17. Использование выразительных средств в сценарии.
18. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
19. Законы режиссерского решения культурно-досуговых программ.
20. основные задачи режиссера-постановщика культурно-досуговых программ.
21. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.
22. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
23. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
24. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
25. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.

**Вопросы зачета**

1. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
2. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
3. Основные требования к сценарию.
4. Основные этапы работы над сценарием.
5. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
6. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
7. Монтаж и приемы монтажа.
8. Авторский замысел и его воплощение.
9. Актуальность культурно-досуговых программ.
10. Сценарный ход и его своеобразие.
11. Идейно-тематическая направленность программ.
12. Особенность построения конфликта в сценарии.
13. Композиционное построение сценария.
14. Использование выразительных средств в сценарии.
15. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
16. Замысел сценария.
17. Приемы активизации аудитории.
18. Специфика драматургии культурно-досуговой программы.
19. Особенности построения конфликта в сценарии культурно-досуговой программы.
20. Принципы и критерии отбора документального и художественного материла в сценарии.
21. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
22. Основные требования к сценарию.
23. Основные этапы работы над сценарием.
24. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
25. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
26. Монтаж и приемы монтажа.
27. Формирование эпизода культурно-досуговой программы.
28. Авторский замысел и его воплощение.
29. Актуальность культурно-досуговых программ.
30. Сценарный ход и его своеобразие.
31. Идейно-тематическая направленность программ.
32. Особенность построения конфликта в сценарии.
33. Композиционное построение сценария.
34. Использование выразительных средств в сценарии.
35. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
36. Замысел сценария.
37. Приемы активизации аудитории.
38. Система К.С. Станиславского и ее основные принципы.

39. Особенности проведения художественно-массовых форм досуга на открытых площадках.
40. Концертный номер – главное звено культурно-досуговых программ.

**Вопросы экзамена 3.**

1. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
2. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
3. Основные требования к сценарию.
4. Основные этапы работы над сценарием.
5. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
6. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
7. Монтаж и приемы монтажа.
8. Формирование эпизода культурно-досуговой программы.
9. Авторский замысел и его воплощение.
10. Актуальность культурно-досуговых программ.
11. Сценарный ход и его своеобразие.
12. Идейно-тематическая направленность программ.
13. Особенность построения конфликта в сценарии.
14. Композиционное построение сценария.
15. Использование выразительных средств в сценарии.
16. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
17. Замысел сценария.
18. Приемы активизации аудитории.
19. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.
20. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
21. Принципы отбора документального и художественного материала.
22. Воспитательные функции режиссера массовых праздников в процессе работы с творческим коллективом.
23. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.
24. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
25. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
26. Основные требования к сценарию.
27. Основные этапы работы над сценарием.
28. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
29. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
30. Монтаж и приемы монтажа.
31. Формирование эпизода культурно-досуговой программы.
32. Авторский замысел и его воплощение.
33. Актуальность культурно-досуговых программ.
34. Сценарный ход и его своеобразие.
35. Идейно-тематическая направленность программ.
36. Особенность построения конфликта в сценарии.
37. Композиционное построение сценария.
38. Использование выразительных средств в сценарии.
39. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
40. Замысел сценария.
41. Приемы активизации аудитории.
42. Законы режиссерского решения культурно-досуговых программ.
43. основные задачи режиссера-постановщика культурно-досуговых программ.
44. Функции документального и художественного материала в сценарии культурно-досуговых программ.
45. Драматургия как компонент технологического процесса культурно-досуговых программ.
46. Сценарий как литературно-режиссерская разработка.
47. Основные требования к сценарию.
48. Основные этапы работы над сценарием.
49. Специфические особенности сценария в учреждениях культуры.
50. Сценарная композиция – основа провидения культурно-досуговых программ.
51. Монтаж и приемы монтажа.
52. Сценарно-режиссерская документация.

53. Сценарно-режиссерские технологии организации и проведения праздничных форм досуга.
54. Постановочная работа с творческими коллективами и другими участниками.
55. Формирование эпизода культурно-досуговой программы.
56. Авторский замысел и его воплощение.
57. Актуальность культурно-досуговых программ.
58. Сценарный ход и его своеобразие.
59. Идейно-тематическая направленность программ.
60. Особенность построения конфликта в сценарии.
61. Композиционное построение сценария.
62. Использование выразительных средств в сценарии.
63. Методика работы с документальным, художественным материалом в создании сценария.
64. Замысел сценария.
65. Приемы активизации аудитории.

**7. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины**

**7.1. Рекомендуемая литература**

**7.1.1. Основная литература**


1. Аронов, Л.М. Опыт постановки массового театрализованного представления на материале классической драматургии: Лекция / Л.М. Аронов. – М., 1998.
2. Брабич, В. Зрелища Древнего мира / В. Брабич, Г. Плетнева. – М., 1971.
3. Введение в сценарное мастерство: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. - М.: Академ. Проект; Альма-Матер, 2005. – 144 с.
4. Горюнова, И.Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: Лекции и сценарии / И.Э. Горюнова. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2009. – 208 с., 24 л. ил.
5. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-методическое пособие. - Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 288с. – (Высшее образование).
6. История западноевропейского театра. Т. I / Под. общ. ред. С.С. Мокульского. – М., 1961.
7. История зарубежного театра. Ч. I / Под общ. ред. Г.Н. Бояджиева. – М., 1971.
8. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. – М., 1977-1983.
9. Кампис, Э.Ю. Мюзикл / Э.Ю. Кампис. – Л., 1983.
10. Конович, А.А. Методика театрализации / А.А. Конович. – М., 1976.
11. Кудинова, Т.И. От водевиля до мюзикла / Т.И. Кудинова. – М., 1982.
12. Мазаев, А.И. Праздник как социально-художественное явление / А.И. Мазаев. – М., 1978.
13. Розовский, М. Режиссура зрелищ / М. Розовский. – М., 1973.
14. Савушкина, Н.И. Русский народный театр / Н.И. Савушкина. – М., 1976.
15. Театрализованные праздники и зрелища. 1964-1972. – М., 1976.
16. Тихомиров, Д.В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д.В. Тихомиров. – М., 1999.
17. Триадский, В.А. Основы режиссуры театрализованных представлений / В.А. Триадский. – М., 1985.
18. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – М., 1976.
19. Черный, Г.П. Педагогическая технология массового праздника / Г.П. Черный. – М., 1990.
20. Чечетин, А.И. Основы драматургии: Учебное пособие для вузов культуры и искусств / А.И. Чечетин. – М., 2004.
21. Чечетин, А.И. История театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М., 2000.
22. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – М., 1986.


**7.1.2.Дополнительная литература:**


1. Асеев, Б.Н. Русский драматический театр от истоков до середины XVIII века / Б.Н. Асеев. – М., 1964.
2. Бахтин, М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. – М., 1965.
3. Брудный, В.И. Обряды вчера и сегодня / В.И. Брудный. – М., 1968.
4. Вершковский, Э. Режиссура массовых клубных представлений: Методические рекомендации / Э. Вершковский. – Л.: ЛГИК, 1981.
5. Владимиров, С. Действие в драме / С. Владимиров. – Л., 1969.

6. Культурно-досуговая деятельность: Учебник / Под научной редакцией академика РАЕН А.Д. Жаркова и профессора В.М. Чижикова. – М.: МГУК, 1998.
7. Марков, О. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба: Учебное пособие / О. Марков. – М.: Просвещение, 1988.
8. Массарский, С. Социологические аспекты сценарной деятельности в культпросвет работе / С. Массарский. – Л.: ЕНМЦ НТ и КПР, 1987.
9. Массарский, С. Активные формы развития основ сценарного мастерства культпросвет работника / С. Массарский. – Л.: ЕНМЦ НТ и КПР, 1987.
10. Массовые праздники и зрелища. – М., 1961.
11. Нескучалия: Сценарии игровых программ и театрализованных программ и театрализованных представлений для детей разного возраста / Сост. О.А. Толченов. – М.: Владос, 2001.
12. Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – М., 1980.
13. Режиссура массовых зрелищ: Сборник статей. – М., 1963.
14. Розов, В. Мои дорогие зрители; Инсценировки; Драматургия как процесс и другие заметки. Сб.соч. Т.3. / В. Розов. – М.: ОЛМА – Пресс, 2001.
15. Савкова, З. Выразительные средства речевого действия в массовом представлении / З. Савкова. – Л.: ЛГИК, 1981.
16. Сценарное мастерство: Методическое пособие в помощь начинающему автору. – М.: ВЦХТ, 2002. – 160 с.
17. Советский театр: Документы и материалы. Т. I. – М., 1968.
18. Театрализация как творческий метод культурно-просветительской работы: Сборник научных трудов. – Л.: ЛГИК, 1982.
19. Тривас, М. Сатира и юмор на эстраде / М. Тривас. – М., 1973.
20. Чечетин, А.И. Основы драматургии театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Просвещение, 1981.
21. Шмаков, С. Нетрадиционные праздники в школе: Сценарии и методика / С. Шмаков. – М.: Новая школа, 1997.

**7.2. Средства обеспечения освоения дисциплины**

**7.2.1. Методические материалы и материалы по видам занятий**

## МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

**Тема 1. Особенности драматургии досуговых программ**

1. Проанализировать конкретное драматургическое произведение.
2. Определить конфликт и обосновать природу драматического конфликта.

**Тема 2. Основные этапы работы над сценарием**

1. Формирование замысла сценария культурно-досуговых программ.
2. Определение темы, идеи, конфликта сценарно-режиссерского хода.

**Тема 3. Композиционное построение сценария культурно-досуговой программы**

1. Проанализировать готовый сценарий различных форм социально-культурной деятельности с определением основных элементов композиционного построения.

**Тема 4. Функции документального, художественного, игрового материала в сценарии культурно-досуговой программы**

1. Поиск и отбор документального и художественного материала по теме сценария.
2. Приемы активизации зрительской аудитории по созданию доброжелательной атмосферы.

**Тема 5. Основные требования к использованию художественного, игрового и документального материала в сценарии культурно-досуговых программ**

1. Основные законы использования художественного, игрового и документального материала.
2. Основные выразительные средства в культурно-досуговых программах и требования к их применению.

**Тема 6. Законы режиссерского решения культурно-досуговых программ**

1. Разработать идейно-тематические основы форм театрализованных тематических мероприятий.

**Тема 7. Сценарно-режиссерские особенности в организации праздничных форм досуга, фестивалей социокультурного творчества населения и особенности постановочной работы режиссера**

1. Сценарно-режиссерский замысел фольклорного праздника.
2. Создание сценария фольклорного праздника.

**Тема 8. Сценарно-режиссерская документация**

1. Разработать сценарно-режиссерский план постановки программы театрализованного тематического вечера (в письменно - графическом виде).
2. Реализовать постановку фрагмента программы театрализовано-тематического вечера.

**Тема 9. Специфические особенности режиссуры культурно-досуговых программ**

1. Подготовить сценарий культурно-досуговой программы (на выбор студента).
2. Продумать постановку программы с определением замысла, цели, сюжетного хода.
3. Студенту-постановщику провести рабочую репетицию по постановке программы.

**Тема 10. Театрализация и монтаж – основные творческие методы режиссуры театрализованных форм досуга**

1. Проанализировать сценарий культурно-досуговой программы.
2. Определить виды монтажа. Закономерности и функции монтажа.
3. Обосновать использование театрализации. Родовых методов.

**Тема 11. Особенности режиссуры театрализованных тематических вечеров**

1. Прорецензировать сценарий тематического вечера по следующим позициям: идейно-тематическая направленность; композиционное построение; оригинальность сценарно-режиссерского хода; использование выразительных средств социально-культурной деятельности; приемы подачи документального материала; использование художественного материала; активизация зрительской аудитории.

**Тема 12. Развитие художественно-публицистической деятельности и особенности ее проведения в культурно-досуговых учреждениях**

1. Обсуждение и написание эпизодов художественно-публицистической программы.

**Тема 13. Номер-эпизод как краткая художественная форма сценического произведения. Классификация номеров**

1. Подготовить конспект по теме «Виды и жанры концертных номеров».
2. Разработать концертный номер для культурно-досуговой программы.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ КОНТРОЛЬНОЙ РАБОТЫ

### Контрольная работа 1.

1. Сценарий конкурсно-зрелищной программа «Я+Я».
2. Сценарий театрализованного представления «И вот сама идет волшебница зима».
3. Сценарий художественно-публицистической программы «Эхо прошедшей войны».
4. Сценарий фольклорной программы «Ночь на Ивана Купала».
5. Сценарий танцевально-развлекательной программы «Ретро-кафе».
6. Сценарий театрализованного реквиема «Живые! Пойте о нас!».
7. Сценарий театрализованного представления и концертной программы, посвященный Дню Победы «В шест часов вечера после войны…».
8. Сценарий театрализованного представления «Женское лицо войны».
9. Сценарий митинг-концерт, посвященный дню скорби и памяти «Пусть перестанут плакать дети!».
10. Сценарий театрализованного концерта «Победы негасимый свет!», посвященный Дню Победы.
11. Сценарий театрализованного концерта «Солдатской дружбой дорожа…».
12. Сценарий праздника «Живой родник», организованного в рамках фестиваля творческих коллективов атомных станций России.
13. Сценарий Дня памяти М.А. Шолохова.
14. Сценарий театрализованного представления «Рождественская сказка».
15. Сценарий торжественного вечера ко Дню Народного Единства.

16. Сценарий праздника Масленицы по русским традициям, пословицам и поговоркам «У тещи на блинах».

17. Сценарий литературно-музыкальной композиции ко Дню Победы «Давно закончилась война».

18. Сценарий праздничного торжества «Юбилей, мое сердце согрей!».

19. Сценарий сватовства, смотрин, сговора.

20. Сценарий конкурсно-игровой программы для будущих матерей «Супермама».

21. Сценарий праздничного торжества, посвященного Международному Дню учителя «Сегодня он, учитель, на празднике герой!».

22. Сценарий молодежного вечера «Нет- наркотикам!».

23. Сценарий театрализованного представления «Я люблю тебя, Россия» (ко Дню России - 12 июня).

24. Сценарий праздника «Гуляй да пой, Казачий Дон»

25. Сценарий театрализованного представления «Приключения в Новогоднем лесу».

26. Сценарий праздничного представления, посвященного Дню полиции.

**Контрольная работа 2.**

**Написание сценария по тематике, выбранной студентом**

1. Раскрыть теоретическое определение идеи и сверхзадачи сценария.
2. Разработать план построения сценария.
3. Представить сценарий в законченном виде.

## ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ

1. Драма как род литературы и вид искусства.
2. Исторические аспекты классической драматургии.
3. Специфика сценарной драматургии.
4. Определение термина «сценарий».
5. Основные компоненты сценария.
6. Основные этапы создания сценария.
7. Типы сценариев и их характерные признаки.
8. Сценарий театрализованных представлений.
9. Сценарный ход и сценарный прием.
10. Тема, идея и гражданская позиция в сценарном мастерстве.
11. Конфликт в сценарной драматургии.
12. Поиски образа и образности в сценарном мастерстве.
13. Специфика композиционного построения сценария.
14. Становление режиссерского искусства. Режиссура как профессия.
15. Композиция сценического пространства. Понятие мизансцена.
16. Выразительные средства режиссуры массового зрелища.
17. Понятие театрализации. Режиссерская работа в театрализованных представлениях.
18. Технология разработки режиссерско-постановочного плана.
19. Методика разработки сценарного плана.
20. Методика отбора литературного, публицистического, документального материала при подготовке сценария.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ИЗУЧЕНИЮ КУРСА ДЛЯ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ

Курс, представляющий объем теоретических и практических знаний, необходимых для работы в учреждении культуры. Лекции, семинарские и домашние задания ориентированы на самостоятельность мышления студентов, знание ими нормативно-правовых документов, которыми регламентируется деятельность в сфере культуры и искусства, умение применять утвержденные в них положения на рабочем месте.

. Задания необходимо по мере возможности дифференцировать применительно к рабочему месту слушателей — это обеспечивает индивидуализацию обучения, лучшее осмысление и применение материала.

## 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 дисциплин (Основы государственной культурно политики РФ, Культурология, Экономика культуры, Информационные технологии). Курс дает материал обобщающего характера. Для овладения понятийным аппаратом важно не только знание законодательных актов, но их оценка специалистами. Важно отслеживать изменения в них по печатным и электронным источникам. Освоение курса облегчено постоянно обновляемыми информационно-правовыми системами и изданием учебной литературы разных жанров. Она указана в списках основной и дополнительной литературы. При подготовке к любым видам занятий, читая и конспектируя источники, необходимо выделять спорные моменты, противоположные точки зрения по вопросам нормативно-правового регулирования сферы культуры и искусства. Самостоятельная работа, как аудиторная, так и внеаудиторная, осуществляется в виде подготовки к семинарам занятиям, выполнения домашних заданий. Обязательно использование новых информационных технологий: поиск определений в сети, мониторинг отраслевого документального потока в отраслевых электронных ресурсах. При изучении курса необходимы:

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

а) дайджесты к семинарам;

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

в) структурно-логические схемы и таблицы;

г) выполнение 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.

Каждый обучающийся составляет терминологический словарь по всему курсу в отдельной тетради. Источники: нормативно-правовые акты, терминологические словари по юриспруденции и праву, справочники, учебники и учебные пособия.

**7.2.2. Информационно-программные средства**

1. Персональные компьютеры с доступом к сети Интернет.
2. Программное обеспечение: пакет программ Microsoft Office (MC Word, MS Excel, MS PowerPoint).

Интернет-ресурсы:

www. Bookchamber.ru - Российская книжная палата
www.rsl.ru – Российская государственная библиотека
www.nlr.ru – Российская национальная библиотека
www.stihi-rus.ru – Библиотека России
http:// www.rasl.ru/library - Библиотека Академии наук России
http://www.rgub.ru/ - Российская государственная библиотека для молодёжи
http://teatr-lib.ru/ - Центральная театральная библиотека
http://www.inion.ru/ - Институт научной информации по общественным наукам
http://www.shpl.ru/ - Государственная публичная историческая библиотека
www.science – education. ru

**8. МАТЕРИАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ ДИСЦИПЛИНЫ**

**8.1. Специализированные аудитории**

Учебная аудитория для проведения занятий лекционного типа, занятий семинарского типа, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации.

**8.2. Учебно-лабораторное оборудование**

Помещения для самостоятельной работы обучающихся должны быть оснащены компьютерной техникой с возможностью подключения к сети «Интернет» и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду организации.

## ЛИСТ СОГЛАСОВАНИЯ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ДИСЦИПЛИНЫ

Рабочая программа дисциплины ***Режиссёрские основы социально-культурной деятельности*** разработана в соответствии с федеральным государственным образовательным стандартом ***высшего*** образования по направлению ***51.03.03 Социально-культурная деятельность,*** направленности ***Постановка и продюсирование культурно-досуговых программ*** (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 – ***Дорогонько З.В., кандидат педагогических наук, доцент***

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)