

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры
Кафедра режиссуры

СОГЛАСОВАНО


Заведующий кафедрой

 Н.В.Петухова

«19» марта 2026 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая

«19» марта 2026 г.

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
«РАБОТА РЕЖИССЕРА С АРТИСТАМИ»**

для специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников

Минск 2026

Рецензенты:

И. А. Алекснина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

А. А. Дедушкова, режиссер государственного театрально-зрелищного учреждения «Молодежный театр эстрады»;

Составитель:

Л. В. Булыненко, старший преподаватель кафедры режиссуры

Рассмотрено и обсуждено на заседании кафедры режиссуры
(протокол № 6 от «19» февраля 2026 г.)

Рассмотрено и утверждено на заседании
Совета факультета художественной культуры
(протокол № 7 от «17» марта 2026 г.)

СОДЕРЖАНИЕ	4-5
1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	6-7
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	8-167
Лекция 1. Введение в дисциплину. Режиссер — создатель художественного процесса	8-19
Лекция 2. Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами	19-26
Лекция 3. Принципы работы с артистами в классической режиссуре	26-39
Лекция 4. Метод действенного анализа в сценарии	39-49
Лекция 5. Критерии подбора исполнителей для представления	49-58
Лекция 6. Артист в технологичной среде: работа с видео, мэппингом, инсталляциями, AR/VR	58-65
Лекция 7. Специфика работы в онлайн- и медиаформатах	65-73
Лекция 8. Работа с медийными персонами и «звездами»	73-81
Лекция 9. Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом	82-89
Лекция 10. Работа режиссера с профессиональными актерами	90-98
Лекция 11. Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором	98-105
Лекция 12. Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами	105-113
Лекция 13. Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях	113-120
Лекция 14. Работа режиссера с хореографом и танцевальным коллективом	120-128
Лекция 15. Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра	128-135
Лекция 16. Работа режиссера с детскими коллективами	135-143
Лекция 17. Работа с непрофессиональными исполнителями и волонтерами в массовых действиях	143-156
Лекция 18. Типы театрализованных представлений и работа с аудиторией	156-161

Лекция 19. Постановочная партитура.....	161-170
Лекция 20. Репетиционный процесс: планирование, организация, методика	170-173
Лекция 21. Работа режиссера с художественно-постановочной группой	173-176
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	176-188
Планы семинарских и практических занятий	167-176
Методические рекомендации по выполнению практических заданий	176-177
Примерная тематика рефератов и проектов	177-179
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	190-232
Вопросы для самоконтроля по темам	190-195
Творческие задания.....	195-197
Вопросы к зачету.....	198
Вопросы к экзамену.....	199-203
Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	204-205
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	205-207
Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Работа режиссера с артистами»	207-222
Список основной литературы	223
Список дополнительной литературы	223
Электронные образовательные ресурсы	224
Глоссарий основных терминов	225-232
Заключение.....	232-234

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Настоящий учебно-методический комплекс (УМК) разработан для дисциплины «Работа режиссера с артистами» в соответствии с требованиями образовательного стандарта Республики Беларусь по специальности 6-05-0215-04 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», «Режиссура праздников (народные)», «Режиссура ивент-проектов», а также на основе Положения об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Цели и задачи УМК

Цель УМК — обеспечить целостную методическую базу для формирования у студентов профессиональных компетенций в области организации творческого процесса и руководства исполнительской деятельностью в условиях постановки театрализованных представлений, праздников, обрядов, массовых мероприятий, ивент-проектов и современных зрелищных форм.

Задачи УМК:

- систематизировать теоретические знания о режиссерских системах, психологии коллективного творчества, методах коммуникации с исполнителями;
- представить практико-ориентированные материалы для освоения технологии действенного анализа, проведения кастинга, репетиционного процесса и создания постановочного плана;
- обеспечить контрольно-измерительными материалами для диагностики уровня подготовки студентов;
- объединить учебную программу, лекционный курс, практические задания и вспомогательные ресурсы в единый комплекс, удобный для использования в образовательном процессе.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

Структура УМК соответствует требованиям Положения и включает пять основных разделов:

1. **Теоретический раздел** содержит 21 лекцию, построенную по единому принципу: цель, задачи, ключевые термины, план, подробное содержание, вопросы для самоконтроля и списки литературы. Лекции охватывают эволюцию профессии режиссера, психологические аспекты работы с коллективом, классические и современные режиссерские методы, специфику взаимодействия с различными типами исполнителей (профессиональные актеры, вокалисты, хореографические коллективы, артисты цирка, дети, непрофессионалы, медийные персоны и др.), а

также вопросы организации репетиционного процесса, создания постановочной партитуры и синтеза выразительных средств.

2. **Практический раздел** включает планы семинарских и практических занятий, методические рекомендации по выполнению заданий, примерную тематику рефератов и проектов. Материалы ориентированы на активное освоение навыков режиссерского анализа, проведения кастингов, построения мизансцен, разработки документации и постановки номеров.
3. **Раздел контроля знаний** содержит вопросы для самоконтроля по каждой теме, перечень экзаменационных вопросов и критерии оценки результатов учебной деятельности, что позволяет студентам самостоятельно проверять уровень усвоения материала, а преподавателям — объективно оценивать знания и умения.
4. **Вспомогательный раздел** включает учебную программу дисциплины, списки основной и дополнительной литературы, перечень электронных ресурсов и глоссарий основных терминов. Это обеспечивает студентам необходимую информационную поддержку для углубленного изучения курса.

Рекомендации по организации работы с УМК

Для эффективного освоения дисциплины рекомендуется:

- последовательно изучать теоретический материал, уделяя внимание вопросам для самоконтроля в конце каждой лекции;
- выполнять практические задания после освоения соответствующей темы, используя методические указания;
- активно применять проектную методику при подготовке курсовых и экзаменационных работ;
- обращаться к спискам литературы и электронным ресурсам для расширения и углубления знаний;
- использовать материалы УМК как на аудиторных занятиях, так и в ходе самостоятельной работы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Лекция 1. Введение в дисциплину. Режиссер — создатель художественного процесса

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание профессии режиссера в контексте разножанровых зрелищных форм, раскрыть эволюцию роли режиссера и базовые принципы его коммуникации с исполнителями.

Задачи:

1. Определить место дисциплины в системе профессиональной подготовки режиссера представлений и праздников.
2. Проанализировать историческую трансформацию взаимоотношений «режиссер — артист».
3. Раскрыть понятие «ансамбль» как ключевую категорию коллективного творчества.
4. Охарактеризовать основные стили режиссерского лидерства в мировом контексте.
5. Сформировать представление о языке профессиональной коммуникации и этике режиссера.

Ключевые термины: Режиссура, художественно-постановочный процесс, ансамбль, режиссерская этика, стили лидерства, вербальная и невербальная коммуникация, сверхзадача, сквозное действие, интерпретация.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Дисциплина «Работа режиссера с артистами» занимает ключевое место в модуле «Основы режиссуры и мастерство актера». Она выступает синтезирующим звеном между теорией режиссуры, актерским мастерством и практикой создания конкретных зрелищных форм — театрализованных представлений, праздников, шоу, церемоний.

Актуальность темы обусловлена современными требованиями к подготовке режиссера, который должен владеть не только художественными, но и коммуникативными компетенциями. Усложнение постановочных задач, появление новых технологий и форматов (иммерсивные шоу, гибридные мероприятия, AR/VR) требуют от режиссера умения выстраивать эффективный диалог с исполнителями разного уровня подготовки.

Чем принципиально отличается работа режиссера с артистом в условиях полнометражного драматического спектакля и, например, в рамках массового открытого праздника или технологичного шоу?

Основная часть

Режиссер в системе координат: автор, организатор, лидер

Режиссер (от лат. *Rego*, — управлять, направлять) — это руководитель, возглавляющий весь процесс творческой работы коллектива для создания гармонически целого художественного произведения искусства с помощью творческой организации всех элементов постановки, совмещающий несколько функций:

Как автор режиссер является носителем и интерпретатором художественного замысла. Именно он формулирует «сверхзадачу» (по К.С. Станиславскому) — ту главную идею, ради которой ставится представление. Он преобразует драматургический материал (будь то пьеса, сценарий праздника или концепция шоу) в живую ткань сценического действия, определяет жанр, стилистику, темпо-ритм будущей постановки.

Как организатор режиссер управляет сложным художественно-производственным процессом. В его ведении — координация работы всех цехов и служб: от артистов и художников до технических специалистов (осветителей, звукорежиссеров, видеоинженеров). Он обеспечивает реализацию единого замысла в условиях жестких временных и ресурсных ограничений, что особенно актуально в event-индустрии.

Как лидер режиссер ведет за собой творческий коллектив, вдохновляет, мотивирует и несет конечную ответственность за художественный результат. Его лидерство основывается не на административном принуждении, а на профессиональном авторитете, способности увлечь идеей и создать атмосферу сотворчества.

Исторический экскурс: эволюция профессии режиссера и трансформация отношений с артистом

Фигура режиссера в современном понимании формировалась на протяжении тысячелетий, пройдя путь от распределенных функций в античном театре до универсального лидера-координатора XXI века. Предлагаемый экскурс рассматривает ключевые этапы этого пути с акцентом на взаимодействие с исполнителями.

1. Античность: рождение театра и первые организаторы действия

В Древней Греции (VI–IV вв. до н.э.) театр возник из культовых действий в честь бога Диониса, и уже тогда потребовалась организация масштабных представлений. Функции режиссера были распределены между несколькими лицами.

Феспис (VI в. до н.э.) — легендарный основоположник трагедии, первый актер и, по сути, первый «режиссер», который сам ставил свои произведения и исполнял все роли, общаясь с хором.

Эсхил (525–456 до н.э.), **Софокл** (496–406 до н.э.), **Еврипид** (480–406 до н.э.) — великие драматурги, которые лично занимались постановкой своих трагедий. Они выступали в роли **дидаскалов** (от греч. *didaskalos* — учитель), обучая хор и актеров тексту, пению и танцам.

Хородидаскал — руководитель хора, который играл ключевую роль. Как отмечает историк режиссуры Адольф Виндс, хородидаскал не только разучивал с хором партии, но и отвечал за их движения, танцы, ритмический рисунок, выполняя функции «капельмейстера» и режиссера пластики.

Взаимодействие с артистами. В греческом театре актерами были только мужчины. Дидаскал (часто сам автор) лично работал с каждым исполнителем над манерой произнесения текста (речитативом) и движением в условиях театра под открытым небом. Актер был обязан точно следовать замыслу автора, но сама структура представления (чередование эпизодов и хоровых партий) требовала строгой дисциплины.

В Древнем Риме (III в. до н.э. – V в. н.э.) театр стал более зрелищным и технически сложным.

Тит Макций Плавт (ок. 254–184 до н.э.) и **Публий Теренций Афр** (ок. 195–159 до н.э.) — комедиографы, которые, как и греки, участвовали в постановке своих пьес.

Луций Эмилий Павел Македонский и другие организаторы игр (*ludi scaenici*) — в Риме огромные средства вкладывались в зрелища. Появилась должность организатора, отвечавшего за сложные декорации, машины, массовые сцены и пантомиму. Хотя специального названия для этой профессии не было, функции режиссера-технолога были очевидны.

Взаимодействие с артистами. Римские актеры (например, знаменитый **Росций**), в отличие от греческих, были профессионалами высокого класса, часто специализировавшимися на определенных амплуа. Отношения строились по принципу «антрепризы»: ведущий актер или организатор труппы нанимал исполнителей и отвечал за успех постановки.

2. Средневековье: мастер «святой игры» и организатор мистерий

В эпоху Средневековья (V–XV вв.) театр, гонимый церковью, возвращается на площади в виде литургической драмы и массовых мистерий.

Литургическая драма (IX–XIII вв.) — разыгрывалась внутри церкви священниками. Организатором выступал клирик, отвечавший за облачение, движение и антифонное пение.

Мистерии (XIV–XVI вв.) — грандиозные многочасовые (иногда многодневные) представления на городских площадях с участием сотен человек. Организатором выступал «**руководитель игры**» или «**мастер святой игры**». Известны имена некоторых устроителей, например, **Жан Буше** во Франции.

Руководитель мираблей и моралите — анонимные устроители, работавшие с текстами религиозно-назидательного характера.

Взаимодействие с артистами. В мистериях участвовали горожане-любители. Руководитель игры решал колоссальную организационную задачу: проводил кастинг (иногда за несколько месяцев), распределял роли, организовывал шествия-рекламу, монтировал сложные декорации (рай, ад) и механизмы (полеты ангелов). На миниатюрах того времени можно видеть руководителя, стоящего в центре площадки с жезлом и текстом пьесы, который жезлом указывает актерам и музыкантам момент вступления. Отношения с актерами-любителями были педагогическими и требовали огромного терпения.

3. Эпоха Возрождения: рождение профессиональных трупп и «комедия масок»

Эпоха Возрождения (XIV–XVII вв.) в Италии, Испании, Англии породила профессиональный театр нового типа.

Анджело Беолько (Рудзанте) (1496–1542) — итальянский драматург и актер, руководитель собственной труппы, ставивший свои пьесы на венецианском диалекте.

Комедия дель арте (середина XVI в.) — театр импровизации. Во главе труппы стоял **капокомико** (капитан комиков), который был ведущим актером, автором сценариев (сценариев-канвы), режиссером и антрепренером. Знаменитые капокомико: **Дзан Ганасса** (настоящее имя Альберто Назелли), **Франческо Андреини, Изабелла Андреини.**

Лопе де Руэда (1510–1565) — испанский драматург и актер, руководитель бродячей труппы, основоположник национального театра.

Ганс Сакс (1494–1576) — немецкий мейстерзингер, драматург и руководитель театра в Нюрнберге.

Уильям Шекспир (1564–1616) — драматург, актер и совладелец труппы «Слуги лорда-камергера» (позже «Слуги короля»). Он не только писал пьесы, но и участвовал в их постановке, работал с актерами (известен случай, когда он наставлял Ричарда Бербеджа в роли Гамлета).

Взаимодействие с артистами. Возникновение профессиональных трупп кардинально изменило отношения. Капокомико в комедии дель арте не «ставил» спектакль в современном смысле. Он нанимал актеров-мастеров (каждый владел определенной маской — Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин), договаривался о сценарии-канве и полагался на их профессиональное мастерство импровизации, лацци (трюков) и

взаимодействия с публикой. Это были партнерские отношения в рамках жесткой системы масок.

4. Эпоха классицизма и барокко: диктат драматурга и актер-премьер

В XVII–XVIII веках в Европе утверждается эстетика классицизма, особенно во Франции.

Пьер Корнель (1606–1684) и **Жан Расин** (1639–1699) — великие драматурги. Они лично ставили свои трагедии в театре Бургундского отеля. Расин славился тем, что работал с актерами над интонацией, добиваясь музыкальной читки стиха (александрийского стиха) и строго запрещал импровизацию, так как это могло разрушить выверенную структуру текста.

Жан-Батист Мольер (1622–1673) — уникальная фигура. Драматург, актер, режиссер и руководитель собственной труппы. В своей борьбе за «естественность» против напыщенной декламации классицистов, в постановках комедий-балетов он соединял слово, музыку и танец, требуя от актеров точного следования его замыслу, но при этом живости и правды.

Никола Буало (1636–1711) — теоретик классицизма, автор трактата «Поэтическое искусство», который формализовал законы драмы и косвенно влиял на требования к исполнителям.

Труппа Бургундского отеля и труппа Мольера — ведущие театры Парижа, где функции режиссера выполняли ведущие актеры или драматурги.

Взаимодействие с артистами. В театре классицизма господствовала строгая иерархия. Актер был подчинен тексту и воле автора. Импровизация и отсебятина пресекались. Однако расцветает культ актера-преьера. Такие актеры, как **Мишель Барон** (1653–1729), ученик Мольера, обладали огромным влиянием и могли сами диктовать условия, задавая манеру исполнения для всей труппы. Позже, в XVIII веке, **Адриенна Лекуврёр** (1692–1730) стала символом новой, более естественной манеры игры, ломая условности классицизма.

5. XVIII век: эпоха Просвещения и рождение термина «режиссер»

XVIII век стал переломным: появился сам термин, и оформились две основные режиссерские стратегии.

Давид Гаррик (1717–1779) — великий английский актер и режиссер, руководитель театра Друри-Лейн. Он реформировал актерскую игру, борясь с напыщенностью и внедряя принципы естественности и исторической достоверности в костюмах и манерах. Он тщательно репетировал с актерами, добиваясь ансамбля.

Франсуа-Жозеф Тальма (1763–1826) — реформатор французского театра, актер и режиссер театра Революции. Продолжил линию Гаррика на историзм и естественность.

Карло Гольдони (1707–1793) — итальянский драматург, реформатор комедии, боровшийся с импровизацией комедии дель арте за литературный текст. Он сам ставил свои пьесы, работая с актерами над переходом от масок к характерам.

Карло Гоцци (1720–1806) — оппонент Гольдони, драматург, создававший пьесы-сказки (фьябы) для актеров-масок, работая с ними в рамках традиционной эстетики.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) — первым начал употреблять термин «режиссер» (*Regisseur*). Руководя Веймарским театром (1791–1817), он ввел строжайшую дисциплину, разработал правила сценического поведения (канву для актеров), стремился к созданию целостной сценической картины, подчиняя игру, музыку и оформление единому стилю.

Фридрих Людвиг Шрёдер (1744–1816) — немецкий актер и режиссер, руководитель Гамбургского театра. Ввел регулярные репетиции и читки, став одним из основоположников современного понимания профессии. Историк Виндс относил его к типу режиссера, опирающегося на творческую интуицию актера.

Конрад Экгоф (1720–1778) — немецкий актер и режиссер, работавший в труппе Каролины Нейбер. Представлял противоположный Шрёдеру тип режиссера-педагога, требующего подробной и педантичной разработки роли.

Готхольд Эфраим Лессинг (1729–1781) — теоретик, автор «Гамбургской драматургии», где обосновал принципы реализма и правды на сцене, повлияв на режиссерскую мысль.

Взаимодействие с артистами. Отношения стали более профессиональными и разнообразными: от диктата Гёте до партнерства Шрёдера. Режиссер начинает осознавать себя не просто организатором, а автором спектакля.

6. XIX век: театр Мейнингенцев и рождение современной режиссуры

XIX век – время господства премьеров и примадонн, но и время решительного перелома.

Ключевые фигуры и явления:

Актер-премьер — такие фигуры, как **Эдмунд Кин** (1787–1833) в Англии или **Томазо Сальвини** (1829–1915) в Италии, были законодателями театральной моды. Спектакли ставились «под них», пьесы перекраивались, остальное оформление было условным.

Мейнингенская труппа (Герцогство Саксен-Мейнинген, 1866–1890). **Герцог Георг II** (1826–1914) и режиссер **Людвиг Кронек** (1837–1891) совершили переворот. Они ввели принципы: жесткая дисциплина и подчинение всех

единому замыслу, историческая достоверность декораций и костюмов, тщательная разработка массовых сцен (где каждый статист был не просто статистом, а персонажем), ансамблевость (ведущие актеры подчинялись общему замыслу). Режиссер стал единоличным творцом .

Рихард Вагнер (1813–1883) — оперный композитор и режиссер, создатель концепции *Gesamtkunstwerk* (тотальное произведение искусства), где музыка, слово, живопись и действие слиты воедино. Его работа в Байройте (театр, построенный по его проекту) требовала от певцов и музыкантов абсолютного подчинения режиссерской воле.

Взаимодействие с артистами. Произошла смена парадигмы. Актер перестал быть центром, вокруг которого все вращается. Он стал частью единого художественного ансамбля, подчиненного воле режиссера-демиурга. Это вызвало сопротивление многих премьеров, но определило путь развития театра на столетие вперед.

7. XX век: эпоха великих режиссеров-демиургов

XX век стал золотым веком режиссуры, когда сложились основные театральные системы, определившие отношения с артистом.

Российская и советская школа:

Константин Сергеевич Станиславский (1863–1938) — создатель системы, где актер – соавтор. Отношения строятся на глубоком психологическом анализе, вере в предлагаемые обстоятельства, поиске правды. Актер должен «прожить» роль.

Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858–1943) — соратник Станиславского, сделавший акцент на «зерне» роли, атмосфере и социальной правде.

Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1874–1940) — антипод Станиславского. Его биомеханика рассматривала актера как виртуозного исполнителя, инструмент для воплощения режиссерской концепции. Отношения – режиссер-инженер, актер-мастер.

Евгений Багратионович Вахтангов (1883–1922) — синтезировал идеи учителей, создав «фантастический реализм», где актер играет, оставаясь собой, и требует острой, праздничной формы.

Михаил Александрович Чехов (1891–1955) – племянник А.П. Чехова, ученик К.С. Станиславского, выдающийся актер, режиссер и педагог. Разработал собственную систему актерского мастерства, основанную на понятиях **психологического жеста, атмосферы** и работы с **архетипами**. В отличие от Станиславского, Чехов предлагал идти не от переживания к форме, а от выразительного жеста-символа к внутреннему оправданию. Его метод особенно ценен для создания ярких, обобщенных образов в условиях

ограниченного репетиционного времени (эстрада, праздники, кино). Основные труды: «О технике актера», «Путь актера».

Александр Яковлевич Таиров (1885–1950) — провозгласил «синтетического актера», владеющего всем спектром выразительных средств, и строил с ним партнерские отношения для создания «преображенной реальности».

Николай Павлович Акимов (1901–1968), **Алексей Дмитриевич Попов** (1892–1961), **Анатолий Васильевич Эфрос** (1925–1987), **Георгий Александрович Товстоногов** (1915–1989), **Юрий Петрович Любимов** (1917–2014), **Марк Анатольевич Захаров** (1933–2019) — режиссеры, каждый из которых создал свою школу и свой тип отношений с артистом, от диалога до жесткого авторского театра.

Западноевропейская школа:

Бертольт Брехт (1898–1956) — создатель эпического театра и «эффекта очуждения». Актер должен не перевоплощаться, а демонстрировать персонажа, сохраняя аналитическую позицию. Отношения – режиссер-концептуалист, актер-«очуждающий» рассказчик .

Антонен Арто (1896–1948) — автор «театра жестокости», где актер должен воздействовать на зрителя на подсознательном уровне, отказываясь от психологизма в пользу магического ритуала.

Жан Вилар (1912–1971), **Роже Планшон** (1931–2009), **Ариана Мнушкина** (р. 1939) — режиссеры, развивавшие идеи народного, политического и коллективного театра, где отношения с актером строились на принципах сотворчества и коммуны .

8. XXI век: режиссер как фасилитатор и менеджер проекта

Современный этап характеризуется плюрализмом стилей, коммерциализацией и новыми технологиями.

Основные тенденции и фигуры:

Режиссер-координатор — в условиях гигантских шоу, иммерсивных проектов и мюзиклов режиссер часто выступает как менеджер, координирующий работу хореографов, художников по свету, видеоинженеров и продюсеров. Актер становится одним из элементов сложной технологической системы.

Робер Лепаж (р. 1957) — канадский режиссер, виртуозно интегрирующий технологии и живой план. Он работает с актером как с соавтором, но в условиях жесткой технологической партитуры.

Ромео Кастеллуччи (р. 1960) — итальянский режиссер, создатель театра образов. Актер в его спектаклях часто становится частью мощной визуальной инсталляции, его тело – материал наравне с землей, водой, огнем.

Кристоф Марталер (р. 1951), **Иво ван Хове** (р. 1958), **Кэти Митчелл** (р. 1964) — режиссеры, работающие в разных жанрах, но объединенные вниманием к актеру, психологизму и современным средствам выразительности (видео, звук). Отношения с артистом строятся как коллаборация, исследование, но в рамках четкой режиссерской концепции.

Фасилитация и соавторство — в документальном театре, вербатим, иммерсивных проектах режиссер часто выступает фасилитатором, помогая реальным людям (не актерам) рассказать свои истории.

Взаимодействие с артистами. Отношения строятся на принципах гибкости и многозадачности. Актер должен быть универсалом: владеть и психологической игрой, и современными техниками, и уметь взаимодействовать с технологиями. Режиссер, в свою очередь, должен быть психологом, менеджером, художником и технологом одновременно. Он координатор сложного междисциплинарного процесса, где голос артиста — один из многих в полифонии выразительных средств.

Специфика профессии

Режиссер представлений и праздников должен уметь адаптировать свой метод к конкретному жанру и формату:

Театрализованные представления и концерты: работа с монтажной драматургией, фрагментарностью, условностью образов. Артист существует в условиях «номерной структуры», где важна не столько сквозная линия роли, сколько яркость и законченность отдельного эпизода.

Массовые праздники и шествия: управление большими неоднородными группами (профессионалы, любители, волонтеры), работа в открытом городском пространстве, приоритет визуальной и пластической выразительности, использование принципов «уличного театра».

Шоу (цирковые, ледовые, иммерсивные, световые): синтез трюковой/спортивной техники и художественного образа, работа с технологиями (видео, свет, спецэффекты, AR/VR). Артист здесь часто выступает как часть сложного технического комплекса, требующая точной синхронизации.

Государственные церемонии и обряды: баланс между художественным решением и строгим протоколом, создание атмосферы торжественности, сакральности, работа с символикой. Артист должен понимать и транслировать ритуальный подтекст действия.

Ансамбль как философия и практика коллективного творчества

Понятие «ансамбль» (от франц. *ensemble* — вместе, совокупность) означает не просто группу исполнителей, а высшее художественное единство, где все

элементы — артисты, свет, звук, пространство, костюмы — подчинены общей сверхзадаче и находятся в гармоничном взаимодействии.

Для режиссера праздника ансамблевость — ключевой принцип. Его задача — не «вытащить» отдельную звезду, а выстроить взаимодействие всех участников, где каждый усиливает друг друга. Это касается как малой сцены, так и многотысячной массовки.

Уровни ансамбля:

- внутренний (ансамбль исполнителей между собой);
- внешний (ансамбль исполнителей с техническими средствами и сценографией);
- энергетический (ансамбль сцены и зрительного зала).

Стили режиссерского лидерства: мировая палитра

Понимание различных моделей лидерства помогает режиссеру гибко выбирать стратегию поведения в зависимости от проекта, команды и культурного контекста:

Режиссер-демиург/дирижер (российская школа): четкий авторский замысел, требующий точного воплощения (К.С. Станиславский, Г.А. Товстоногов, А.В. Эфрос). Актер — соавтор, но в рамках жесткой партитуры роли, заданной режиссером. Метод — действенный анализ, длительный репетиционный процесс.

Режиссер-менеджер/фасилитатор (американская модель, шоу-бизнес): координатор процесса, создатель условий для творчества команды, ориентирован на эффективность, соблюдение сроков и зрительский успех. Характерно для постановки мюзиклов, масштабных шоу, корпоративных мероприятий.

Режиссер-драматург/концептуалист (немецкая школа, постдраматический театр): интеллектуальный лидер, ставящий во главу угла актуальную идею, политический или социальный контекст (Б. Брехт, современные режиссеры документального театра). Актер часто выступает как «медиум», проводник концепции.

Режиссер-хранитель/этнограф (актуально для Беларуси): работа с национальным материалом, фольклором, обрядами. Поиск аутентичности и ее деликатная адаптация к современной сцене, сохранение «зерна» традиции.

Смешанный стиль: современный режиссер должен владеть всем спектром этих стилей и гибко их комбинировать в зависимости от конкретной постановочной задачи.

Язык режиссерской коммуникации

Эффективная коммуникация с артистами — основа успешной работы режиссера. Выделяют два основных канала:

Вербальные методы:

1. *Образный рассказ, метафора:* передача атмосферы, характера, внутреннего состояния персонажа через поэтические образы («ты сейчас как лист на ветру», «эта сцена должна звучать как набат»).
2. *Действенный анализ:* формулировка задачи для артиста не через состояние («будь грустным»), а через действие, выраженное глаголом («упрекни», «унизь», «попроси защиты», «убеги от погони»). Это основной метод школы Станиславского.
3. *Анализ сценария:* совместное с артистом «вскрытие» подтекста, мотивов поведения персонажа, логики его поступков.

Невербальные методы:

1. *Демонстрация-показ:* пластическое, интонационное, ритмическое предложение режиссера («сделай как я»). Метод требует осторожности, чтобы не подавить индивидуальность артиста, но эффективен в работе с пластикой, движением, в массовых сценах.
2. *Работа с энергией и ритмом:* управление темпо-ритмом сцены через дирижирование, хлопки, музыку. Создание энергетического «рисунка» роли.
3. *Техники «Viewpoints» (Точки зрения):* современная методика работы с пространством, временем, движением, жестом как языком общения с артистом. Позволяет выстраивать мизансцены и взаимодействие через ощущение, а не через вербальные указания.
4. *Пространственные решения:* сама мизансцена, предложенная режиссером, является мощным невербальным посланием артисту, раскрывающим отношения персонажей.

Заключительная часть

Профессиональная этика и ответственность. Режиссер — гарант психологической безопасности в творческом процессе. Он несет ответственность не только за художественный результат, но и за психофизическое состояние артистов. Недопустимы унижение, грубость, публичные разносы, нарушающие творческую атмосферу. Принципы уважительной коммуникации, конфиденциальности, недопущения дискриминации (по возрасту, полу, национальности, физическим данным) — основа его работы. Этика режиссера включает также ответственность за соблюдение техники безопасности, особенно при работе со сложными элементами и спецэффектами. Современный режиссер представлений и праздников — это синтетическая фигура: организатор, создатель

художественного целого на сцене, художник, психолог, менеджер и лидер, чей главный инструмент — умение выстраивать диалог и создавать ансамбль, где артист является не просто ресурсом, а полноправным соавтором художественного события.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем заключается принципиальное отличие работы режиссера в драматическом театре и в массовом празднике?
2. Как исторически менялись отношения между режиссером и артистом (от античности до XXI века)?
3. Объясните, почему понятие «ансамбль» является центральным для режиссуры праздников и представлений.
4. Опишите два-три стиля режиссерского лидерства и ситуации, где они наиболее применимы.
5. Какие невербальные методы коммуникации с артистом вы считаете наиболее эффективными и почему?

Рекомендуемая литература:

Основная:

1. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — С. 5–25.
2. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник / И. Г. Шароев. — 4-е изд., испр. — Москва : ГИТИС, 2014. — Глава 1.
3. Сахановский, В. Г. Мысли о режиссуре / В. Г. Сахановский. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2018. — С. 10–40. — 140 с.

Дополнительная:

1. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве // Собрание сочинений : в 9 т. / К. С. Станиславский. — Москва : Искусство, 1988. — Т. 1. (Фрагменты о роли режиссера).
2. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. — 9-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — С. 15–50.
3. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — С. 220–250.

Лекция 2. Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами

Цель лекции: сформировать у студентов понимание психологических закономерностей функционирования творческого коллектива, механизмов управления групповой динамикой и индивидуальными особенностями артистов для создания продуктивной рабочей атмосферы.

Задачи:

1. Раскрыть психологические особенности творческой личности артиста.
2. Ознакомить с ключевыми психологическими типологиями артистов (Н.В. Демидов, К.Г. Юнг).
3. Проанализировать теорию групповой динамики Б. Такмана как инструмент управления этапами развития коллектива.
4. Сформировать представление о моделях режиссерского лидерства и их ситуативном применении.
5. Определить этические принципы создания безопасной творческой среды.

Ключевые термины: Психология творчества, эмоциональный интеллект, психотип (по Демидову, по Юнгу), групповая динамика (стадии по Такману), модели лидерства, фасилитация, режиссерская этика, психогигиена.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Режиссура — это не только искусство, но и прикладная психология. Как точно заметил режиссер и педагог Б.Е. Захава: «Режиссер должен быть не только художником, но и педагогом, и психологом. Ему приходится иметь дело с живыми людьми, каждый из которых — неповторимая индивидуальность». Усложнение проектов, сокращение постановочных периодов, работа с разнородными коллективами (от профессионалов до волонтеров) требуют от современного режиссера навыков быстрой диагностики психологического состояния коллектива и управления мотивацией исполнителей.

Связь с практикой. Психологическая компетентность напрямую влияет на художественный результат. Непонимание индивидуальных особенностей артиста, неумение выстроить коммуникацию на разных этапах работы приводят к конфликтам, потере творческой энергии и, в конечном счете, к снижению качества постановки.

Основная часть

Психология творческой личности артиста

Артист — носитель специфических психологических черт, которые необходимо учитывать в режиссерской работе. Исследователи психологии творчества выделяют следующие особенности:

Повышенная эмоциональная лабильность (чувствительность). Артист обладает более тонкой нервной организацией, способностью остро реагировать на внешние и внутренние раздражители. Это качество является профессионально необходимым, но одновременно создает зону уязвимости. Резкое слово, равнодушие, некорректная критика могут надолго вывести артиста из рабочего состояния.

Развитое воображение и способность к образному мышлению. Артист мыслит не логическими категориями, а образами, действиями, чувствами. Как писал К.С. Станиславский: «Артист должен уметь творить не только тогда, когда ему «хочется», но и тогда, когда «надо». А для этого нужна техника, нужна психотехника».

Потребность в признании и публичном одобрении. Эта черта связана с самой природой сценического искусства, которое существует «здесь и сейчас», в живом контакте со зрителем. Артист остро нуждается в обратной связи, в оценке своей работы.

Феномен «двойного внимания» (или «раздвоения сознания»). В момент исполнения артист одновременно проживает жизнь персонажа (пребывает в образе) и контролирует качество своего исполнения, реакцию зала, взаимодействие с партнерами. Выдающийся психолог Л.С. Выготский отмечал: «Чувства актера — это не просто эмоции частного человека, а чувства, которые становятся социальными, которые рождаются и выражаются для других».

Эмоциональный интеллект (EQ) режиссера. Управление творческим коллективом требует от режиссера высокого уровня эмоционального интеллекта — способности распознавать собственные эмоции и эмоции других людей, управлять ими для решения практических задач. По определению Д. Гоулмана, эмоциональный интеллект включает: самосознание, саморегуляцию, эмпатию и социальные навыки. Для режиссера эти качества становятся профессиональным инструментарием.

Типологии артистов: ключ к индивидуальному подходу

Понимание психотипа артиста помогает выбрать верную стратегию общения и постановки творческих задач.

Типология Н.В. Демидова (по доминирующей творческой силе)

Николай Васильевич Демидов — ученик К.С. Станиславского, создатель собственной системы воспитания актера. Он выделял четыре типа артистов в зависимости от того, какая психическая сфера у них доминирует:

Эмоциональный тип. Такой артист живет чувствами, импульсивен, легко заражается предлагаемыми обстоятельствами. Его творчество идет от сердца. *Стратегия режиссера:* создавать мощную эмоциональную атмосферу, заражать образом, использовать метафоры. Бесплезно требовать от такого артиста строгого логического анализа — он «засохнет».

Волевой тип. Целеустремлен, дисциплинирован, обладает сильной энергетикой. Ему важно «делать», активно воздействовать на партнера. *Стратегия режиссера:* ставить ясные действенные задачи, выраженные глаголами. Ему нужна цель и логика действия.

Умственный тип. Рационален, аналитичен, склонен к рефлексии. Прежде чем сделать, должен понять и осмыслить. *Стратегия режиссера:* подробно объяснять мотивы, концепцию, сверхзадачу. Работать через осознание, через текст.

Темпераментный (реактивный) тип. Энергичен, подвижен, легко откликается на внешние стимулы. Лучше всего работает «от партнера», от сиюминутной реакции. *Стратегия режиссера:* создавать живую, меняющуюся среду, провоцировать на взаимодействие, использовать импровизационные этюды.

Типология К.Г. Юнга (базовые психологические установки). Карл Густав Юнг разделял людей по направленности психической энергии:

Экстравертный тип. Ориентирован на внешний мир, на партнера, на реакцию зала. Черпает энергию извне. Такой артист легко вступает в контакт, нуждается в живом отклике.

Интровертный тип. Погружен во внутренний мир, в подтекст, в глубинные переживания. Работает от внутреннего ощущения, от долгого проживания. Ему нужно время и пространство для «вызревания» роли.

Практический вывод: нет «плохих» или «хороших» типов. Есть неправильно выбранный метод работы. Как подчеркивал Демидов: «Задача режиссера — не переделать природу актера, а найти ключ к ней, создать условия, в которых его дарование раскроется наиболее полно».

Управление группой: теория групповой динамики Б. Такмана

Брюс Такман — американский психолог, разработавший модель стадий развития группы. Знание этих стадий позволяет режиссеру понимать

закономерности жизни творческого коллектива и грамотно управлять процессом, не впадая в панику при возникновении неизбежных трудностей.

Стадия 1. Формирование (Forming)

Характеристика: Знакомство, зависимость от режиссера. Участники вежливы, осторожны, ищут свое место. Много вопросов, мало инициативы.

Задача режиссера: четко обозначить цели, задачи, правила работы. Создать безопасную, доброжелательную атмосферу. Объяснить «правила игры».

Стадия 2. Шторминг (Storming)

Характеристика: Конфликты, борьба за влияние, столкновение амбиций.

Возникают микрогруппировки, критика в адрес режиссера и друг друга. Это самая опасная, но неизбежная стадия.

Задача режиссера: взять на себя роль арбитра, не подавляя конфликт, но перенаправляя его энергию в творческое русло. Важно оставаться спокойным и справедливым, не становясь на чью-либо сторону. Нельзя пускать стадию на самотек — группа может разрушиться.

Стадия 3. Нормирование (Norming)

Характеристика: Выработка групповых норм, правил взаимодействия.

Возникает доверие, формируется чувство «мы». Конфликты сглаживаются, появляется взаимопомощь.

Задача режиссера: поддерживать гармонию, поощрять инициативу, делегировать часть ответственности лидерам внутри группы.

Стадия 4. Исполнение (Performing)

Характеристика: Пик продуктивности. Группа работает как единый организм, способный к творческому синтезу. Энергия направлена на результат, а не на выяснение отношений.

Задача режиссера: быть вдохновителем, тонким корректором, «золотым сечением» процесса. Не мешать, но чутко направлять.

Стадия 5. Расставание (Adjourning)

Характеристика: Завершение проекта, премьеры, последний показ.

Возможны постпремьерная депрессия, чувство опустошенности.

Задача режиссера: провести «ритуал» завершения: поблагодарить команду, дать качественную обратную связь, подвести итоги, помочь пережить переход к новому проекту.

Роли и модели лидерства режиссера

Выбор модели лидерства зависит от этапа работы (по Такману), типа коллектива и конкретной ситуации.

Модели лидерства:

Авторитарная: «Я знаю, как надо. Делаем так». Эффективна:

- в кризисной ситуации;
- на стадии «шторминга» для быстрого пресечения деструктивных конфликтов;
- при работе с большими массами непрофессионалов, где нужна четкая команда;
- в условиях жесткого цейтнота.

Партнерская (фасилитирующая): «Давайте найдем решение вместе. Что вы предлагаете?». Оптимальна на стадиях «нормирования» и «исполнения», в работе с профессиональным, зрелым коллективом. Режиссер выступает как фасилитатор — человек, облегчающий групповую коммуникацию.

Делегирующая: «Я доверяю вам это сделать. Вы лучше знаете». Возможна при высокой квалификации и мотивации команды, когда артисты или ассистенты способны самостоятельно решать часть задач.

Диапазон ролей режиссера:

«Зеркало»: помогает артисту увидеть и осознать свои действия со стороны.

«Инженер»: точно ставит технически сложный элемент, трюк, мизансцену.

«Тренер»: многократно повторяет, добиваясь мышечной и эмоциональной памяти.

«Психолог»: выслушивает, помогает снять зажимы, разрешить внутренний конфликт.

«Зритель»: дает обратную связь с позиции восприятия из зала.

Этика и психогигиена творческого процесса

Создание безопасной среды. Главное условие продуктивного творчества — атмосфера, в которой артист может ошибаться, экспериментировать, пробовать, не боясь осуждения, насмешки или унижения. К.С. Станиславский постоянно подчеркивал важность «творческого самочувствия», которое невозможно без чувства внутренней свободы и защищенности.

Парадокс управления: «свобода в рамках формы». Четко обозначенные творческие границы (жанр, стиль, сверхзадача, мизансценический рисунок) парадоксальным образом дают артисту ощущение защищенности и направление для импровизации. Хаос и вседозволенность страшат не меньше, чем жесткая муштра.

Профессиональные риски:

Эмоциональное выгорание режиссера: хроническая усталость, потеря интереса, цинизм.

Профессиональная деформация: перенос режиссерских методов общения в личную жизнь.

Профилактика: саморефлексия, смена деятельности, супервизия (обсуждение сложных случаев с коллегами), физическая активность, соблюдение режима труда и отдыха.

Нравственные принципы работы режиссера:

1. Уважение к личности артиста, независимо от его уровня и статуса.
2. Конфиденциальность личной информации, полученной в процессе работы.
3. Ответственность за психологическое состояние команды.
4. Недопустимость публичных унижений, грубости, дискриминации.
5. Честность в оценке и обратной связи.

Заключительная часть

Успешная работа режиссера с артистами строится на триединстве: понимание индивидуальности (знание типологий), управление группой (учет стадий динамики) и гибкое лидерство (выбор адекватной роли и модели). Психологическая компетентность является не менее важным профессиональным навыком режиссера, чем художественный вкус и знание технологий.

Вопросы для самоконтроля:

1. Как теория стадий групповой динамики Б. Такмана может помочь режиссеру спланировать репетиционный процесс?
2. Опишите стратегию работы режиссера с «эмоциональным» типом артиста (по Демидову) и с «волевым».
3. В какой ситуации авторитарная модель лидерства оправдана и даже необходима?
4. Что означает принцип «свобода в рамках формы» и как он применяется в режиссерской практике?
5. Какие меры может предпринять режиссер для профилактики эмоционального выгорания в своем коллективе?

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Основная:

1. Демидов, Н. В. Искусство актера в его настоящем и будущем / Н. В. Демидов. — Москва : ГИТИС, 2004. — 576 с. — (Серия «Театральное искусство»). — С. 100–150.
2. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств : учебное пособие / С. В. Гиппиус. — 11-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. — 304 с. — С. 10–30.

3. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава ; под ред. П. Е. Любимцева. — 12-е изд., стер. — Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. — 430 с. — С. 220–250.

Дополнительная:

1. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. — Москва : Искусство, 1968. — 576 с. (Фундаментальная работа, в которой анализируется природа сценических эмоций и механизмы воздействия искусства на человека).
2. Гоулман, Д. Эмоциональный интеллект. Почему он может значить больше, чем IQ / Дэниел Гоулман ; пер. с англ. А. Исаевой. — Москва : Манн, Иванов и Фербер, 2013. — 560 с. (Раскрывает структуру EQ и методы его развития).
3. Левин, К. Теория поля в социальных науках / Курт Левин ; пер. с англ. — Санкт-Петербург : Речь, 2000. — 368 с. (Работа основоположника теории групповой динамики, объясняющая законы функционирования малых групп).
4. Юнг, К. Г. Психологические типы / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. — Москва : Академический проект, 2019. — 538 с. — (Психологические технологии). (Базовый труд по типологии личности, знание которого помогает в понимании индивидуальных различий).

Лекция 3. Принципы работы в классической режиссуре

Цель лекции: сформировать у студентов целостное представление о ключевых режиссерских системах XX века как методологической базе для современной работы с исполнителями в театрализованных представлениях и праздниках, раскрыть эволюцию режиссерской мысли и многообразие подходов к взаимодействию с артистом.

Задачи:

1. Систематизировать основные режиссерские направления и школы, определив их фундаментальные принципы работы с исполнителем.
2. Проанализировать эволюцию отношений «режиссер – артист» в различных театральных системах.
3. Выявить специфику каждого метода: от психологического переживания до игровой условности, от ритуала до постдраматического театра.
4. Продемонстрировать возможности адаптации классических принципов к условиям монтажной драматургии и массовых зрелищ.

Ключевые термины: Система Станиславского, метод физических действий, биомеханика, психологический жест, фантастический реализм, сверхзадача, сквозное действие, эпический театр, эффект очуждения, «бедный театр», «пустое пространство», синтетический театр, театр жестокости, постдраматический театр.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

В предыдущих лекциях мы рассмотрели фигуру режиссера как лидера и психологические закономерности работы с творческим коллективом. Сегодня мы обращаемся к фундаменту – классическим режиссерским системам, сформировавшим методологию театра XX века. Как справедливо отмечает А.А. Бармак, «методология театрального искусства является общей платформой для актерского мастерства и режиссуры». Знание этих систем – не дань истории, а практический инструмент, позволяющий современному режиссеру осознанно выбирать методы работы с исполнителями в зависимости от жанра, формата и конкретных задач.

Основная часть

Русская психологическая школа: К.С. Станиславский и его последователи

Константин Сергеевич Станиславский создал первую научно обоснованную систему воспитания актера и работы над ролью. Ее фундаментальный принцип – «я в предлагаемых обстоятельствах». Актер не изображает персонажа, а действует от своего лица в условиях, заданных пьесой и режиссером.

Ключевые понятия системы:

Сверхзадача – главная, всеобъемлющая цель, влекущая к себе все без исключения мелкие задачи. Это то, ради чего ставится спектакль.

Сквозное действие – путь борьбы за достижение сверхзадачи.

Метод физических действий – путь от простого, понятного физического действия к сложному эмоциональному переживанию.

Станиславский писал: «Творчество есть прежде всего – полная сосредоточенность всей духовной и физической природы... Вся духовная и физическая природа должна быть устремлена при творчестве на то, что происходит в душе изображаемого лица».

Значение для режиссуры представлений: метод действенного анализа применим к любому драматургическому материалу, включая сценарий праздника. Понимание сверхзадачи помогает выстраивать смысловую

целостность программы, а работа с ведущим или актером в лирических сценах требует именно Станиславского подхода – искренности и достоверности переживания.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, соратник Станиславского, развил учение о «трех правдах»: правде жизненной, социальной и театральной. Он подчеркивал значение зерна роли и атмосферы, а также ввел понятие «второго плана» – внутренней жизни актера, не выраженной прямо в тексте.

Георгий Александрович Товстоногов, развивая систему Станиславского, создал метод действенного анализа как основной инструмент репетиционного процесса. Он утверждал: «Момент перевоплощения можно сравнить с таким жизненным моментом: вы идете по улице и встречаете человека, которого не видели двадцать лет». Меняется «способ думать, отношение к окружающему миру, ритм жизни человека». Для режиссера праздника важно понимать, что перевоплощение может быть не только глубоким (как в драме), но и игровым, мгновенным, что особенно актуально в эстрадных номерах.

Условный театр и биомеханика В.Э. Мейерхольда

Всеволод Эмильевич Мейерхольд строил свой театр на принципах, прямо противоположных раннему Станиславскому. Его система «биомеханика» рассматривала актера как виртуозного исполнителя, управляющего своим телом с предельной точностью и экономией.

Биомеханика – «стремится установить законы движения сценического актера на основе норм поведения человека-творца в труде».

Формула «предыгра – действие – точка» – универсальный алгоритм организации физического действия.

Отказ от «переживания» в пользу «игрового предъявления».

В.Ю. Малягин характеризует подход Мейерхольда: «Театральность Мейерхольд противопоставляет литературности... в качестве первичных элементов театра выступает не слово, а маска, жест, движение, интрига».

Значение для массовых представлений: биомеханика становится базовым методом для работы с массовой, построения синхронных композиций, парадов и шествий, где важна точность и ритм. Принцип «открытой игры» соответствует природе балагана и уличного театра.

Синтетический театр А.Я. Таирова

Александр Яковлевич Таиров, основатель Камерного театра, провозгласил идею «синтетического театра», объединяющего все искусства. Его кредо: «Театр – искусство действенное, и основой его является актер, владеющий всеми элементами своего мастерства».

принципы:

- Актер должен владеть голосом, пластикой, ритмом, эмоцией в равной степени.
- Отказ от бытового правдоподобия в пользу «преображенной реальности».
- Жанровое разнообразие: от трагедии до оперетты.

Для режиссера праздника идеи Таирова актуальны в контексте работы с артистами эстрады, где требуется универсальность – умение петь, танцевать, играть, взаимодействовать с залом.

«Фантастический реализм» Е.Б. Вахтангова

Евгений Багратионович Вахтангов, ученик Станиславского, создал направление, где психологическая правда сочетается с острой, гротескной формой. Он называл это «фантастическим реализмом»: реализм потому, что содержание психологически достоверно, фантастический – потому что форма обострена до предела.

«Театр в театре» – актер одновременно играет роль и сохраняет свою индивидуальность.

Маска как способ выявления сущности, а не сокрытия.

Праздничность как суть театра.

Вахтангов утверждал: «Я хочу, чтобы зритель в театре не мог разобраться в своих ощущениях... Нужно изгнать из театра театральное». Н.М. Горчаков приводит его требования к участникам парада: «Предельная собранность... Четкость и чистота всего: мысли, слова, дикции, голоса, движения».

Значение для режиссуры праздников: принципы Вахтангова идеальны для карнавальных, ярмарочных форматов, где требуется яркая, преувеличенная форма. Маска становится основой образа в фольклорных представлениях, а игровая природа – способом вовлечения зрителя.

Метод М.А. Чехова: психологический жест и атмосфера

Михаил Александрович Чехов, также ученик Станиславского, создал оригинальную систему, основанную на понятиях психологического жеста и атмосферы.

Психологический жест (ПЖ) – не физическое движение, а волевой импульс, который может быть выражен в жесте-символе. «Как в окраске вам дан ключ к чувствам, так в действиях – к воле».

Атмосфера – эмоциональная среда, в которой разворачивается действие. «Создав вокруг себя воображаемую атмосферу... мы почувствуем, что можем действовать в согласии с ней» .

Архетип – выход к глубинным, общечеловеческим образам.

Значение для массовых представлений: психологический жест позволяет быстро создать емкий, считываемый образ (например, «жест дара», «жест очищения»). Атмосфера становится ключом к созданию эмоциональной среды праздника. И.Б. Шубина, обращаясь к природе ритуала, подчеркивает: «Основная цель "священного" ритуала... это возврат ко Времени начала», что достигается через чеховскую технику обращения к архетипу.

Эпический театр Б. Брехта

Немецкий режиссер и драматург **Бертольт Брехт** создал систему, нацеленную не на сопереживание, а на анализ. Его «эпический театр» противопоставлялся «драматическому» (аристотелевскому), основанному на сопереживании и катарсисе.

Эффект очуждения (Verfremdungseffekt) – актер не сливается с ролью, а «показывает» ее, заставляя зрителя сохранять аналитическую дистанцию.

Зонг – песня-комментарий, прерывающая действие.

Фигура рассказчика – непосредственное обращение к зрителю.

Брехт писал: «Актеру необходимо общественное чутье... нужно изучать эти условия снова и снова».

Значение для публицистических программ и церемоний: эффект очуждения, определяемый А.А. Мордасовым как «прорыв сквозь "четвертую стену"», адаптируется в фигуре ведущего-комментатора, который задает контекст и вовлекает зрителя в осмысление. Это особенно важно в государственных церемониях, где требуется не только эмоция, но и понимание смысла.

Европейский театральный авангард

Европейский театральный авангард первой половины XX века стал ареной радикальных экспериментов, где режиссура впервые осознала себя самостоятельным искусством. В противовес реализму и натурализму, авангардисты искали новые формы сценической выразительности, новые способы воздействия на зрителя и новую роль актера – от «сверхмарионетки» до ритуала.

Орельен-Мари Люнье-По (1869–1940) – французский режиссер, основатель театра «Эвр» (1893), крупнейший представитель театрального символизма. Он сотрудничал с М. Метерлинком и художниками группы «Наби», разрабатывая эстетику условного театра, где слово и атмосфера преобладали над действием. Постановка «Короля Убю» А. Жарри (1896) считается началом авангардного театра XX века.

Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) – английский режиссер, художник и теоретик, чьи идеи оказали огромное влияние на европейский театр. Он выдвинул концепцию «сверхмарионетки» – актера, полностью подчиненного воле режиссера, совершенного инструмента, преодолевающего свою индивидуальность ради единого художественного целого. Крэг считал, что актер-человек слишком непредсказуем и эмоционален, чтобы быть идеальным материалом для искусства; ему нужна дисциплина и отстраненность «марионетки». Его концепция «сцены как одушевленного пейзажа» и работа с пространством, светом и ритмом повлияли на развитие сценографии и режиссуры массовых зрелищ, где важна архитектоника пространства, а не психологическая детализация.

Антонен Арто (1896–1948) – французский поэт, драматург, актер и теоретик, создатель радикальной концепции «театра жестокости». В своем манифесте он призывал вернуть театру ритуальную, магическую природу, воздействовать на зрителя не через слово и психологию, а через чувственный шок – свет, звук, пластику, крик, вибрацию. «Театр должен быть подобен чуме», – утверждал Арто, имея в виду не физическое насилие, а тотальное эмоциональное потрясение, которое обнажает перед зрителем темные силы подсознания и жестокость бытия. Он говорил о «гораздо более ужасной и необходимой жестокости, которую могут проявлять по отношению к нам вещи. Мы не свободны. И небо еще может обрушиться нам на голову». Его идеи находят прямое отражение в современных иммерсивных шоу, перформансах, хеппенингах, где целью является не рассказ истории, а создание тотального, часто травматичного, чувственного опыта.

Эрвин Пискатор (1893–1966) – немецкий режиссер, наряду с Брехтом – основоположник **эпического** и **документального театра**. В 1920-е годы в Берлине он создавал политически ангажированные спектакли, используя новаторские сценические средства: кинохронику, сложные механические конструкции, движущуюся ленту транспортера, лекции и плакаты. Его целью было не развлечение, а прямое политическое воздействие на зрителя. Пискатор одним из первых начал рассматривать актера не как индивидуальность, а как часть сложного сценического механизма, подчиненного общей идеологической задаче. Его учениками в Нью-Йорке были М. Брандо, Т. Кертис, Э. Уоллах.

Тадеуш Кантор (1915–1990) – польский режиссер, сценограф, художник, создатель собственного «театра смерти» (Cricot 2). Его творчество, испытавшее влияние конструктивизма, сюрреализма и дадаизма, строилось вокруг темы памяти, истории и ушедшей жизни. Актеры в его спектаклях часто представляли как манекены, призраки, фигуры из прошлого, балансируя на грани между жизнью и смертью, реальностью и воспоминанием. Кантор разработал особую режиссерскую партитуру, где слово, жест, предмет и сценографический образ сливались в едином, глубоко трагическом высказывании. Он был награжден орденом Почетного легиона (1985).

Йиржи Фрейка (1904–1952) – чешский режиссер и теоретик, яркий представитель чешского театрального авангарда. Он сочетал социальную остроту с условной, поэтической формой, экспериментировал со сценическим пространством, ритмом и светом.

2. Ритуальный театр и экспериментальные поиски второй половины XX века

Идеи Арто, Крэга и других авангардистов получили мощное развитие во второй половине XX века в творчестве режиссеров, обратившихся к поиску новой, ритуальной природы театра, исследованию возможностей актера как проводника сакрального опыта и изучению истоков сценического искусства в мировых театральных традициях.

Ежи Гротовский (1933–1999) и «бедный театр»

Польский режиссер Ежи Гротовский создал одну из самых радикальных и влиятельных театральных систем XX века. Он назвал свой театр **«бедным»**, отказавшись от всего «лишнего» – пышных декораций, грима, костюмов, музыки и даже сцены как таковой, – оставив только актера и зрителя в непосредственном контакте. Центральным для его философии стало понятие **«святого актера»** – исполнителя, способного к полному самораскрытию, к акту самопожертвования, обнажению своей сокровенной сути перед зрителем.

Его метод получил название **via negativa** (путь отрицания). Это не накопление актерских приемов и умений, а, наоборот, снятие психологических и физических блоков, препятствий, мешающих подлинному творческому выражению. Актер не играет роль, а становится проводником энергии, рождающейся в процессе «транса». Репетиционный процесс в его лабораторном театре длился годами, превращаясь в глубокое исследование мифов, архетипов и самих актеров. Спектакль становился организованным, расписанным по партитуре ритуалом соучастия, где конечный результат рождался из внутренней работы исполнителя, а режиссер выступал не диктатором, а проводником.

Значение для режиссуры церемоний: Принципы Гротовского, его внимание к подлинности и предельной концентрации, находят применение при создании сакральных, кульминационных моментов в церемониях и ритуалах (минута молчания, возложение венков), где требуется не игра, а подлинное, внутреннее состояние.

Эудженио Барба (р. 1936) и театральная антропология

Итальянский режиссер Эудженио Барба, ученик и последователь Гротовского, пошел дальше, выйдя за пределы чисто театральных форм. Он основал новую дисциплину – **театральную антропологию**, которая изучает поведение человека в ситуации представления, то есть в момент, когда он находится на сцене и привлекает к себе внимание зрителя. В 1979 году он создал Международную школу театральной антропологии (ISTA).

Барба исследует, какие элементы актерского ремесла являются общими для самых разных культурных традиций – от балета и европейского театра до классического японского театра Но и индийского танца. В своем фундаментальном труде «Словарь театральной антропологии» (совместно с Николой Саварезе) он рассматривает принципы, определяющие сценическое поведение: баланс, оппозицию, использование энергии, работу с весом и т.д. Его собственный театр, «**Один Театр**» (**Odin Teatret**), созданный в 1964 году в Норвегии, а затем переехавший в Данию, стал лабораторией по исследованию актерского присутствия и созданию спектаклей на основе актерских тренингов и импровизаций. Барба разработал понятие «сценической энергии» как особого качества присутствия, которое отличает актера от обычного человека.

Питер Брук (1925–2022) и «пустое пространство»

Английский режиссер Питер Брук, испытавший влияние идей Брехта, Мейерхольда, Станиславского, Арто и самого Гротовского, дал максимально широкое определение театра в своей книге-манифесте «**Пустое пространство**» (1968): «Я могу взять любое пустое пространство и назвать его голой сценой». Его подход – это постоянный поиск живого, сиюминутного контакта в любых условиях, отказ от рутины и мертвых, раз и навсегда установленных форм.

Брук ввел собственную терминологию, разделяя театр на «**Живой**» и «**Неживой**». В Живом театре каждый день начинается с проверки достигнутого накануне, ибо истинное понимание пьесы никогда не может быть окончательным. В Неживом театре, напротив, считается, что кто-то когда-то установил навсегда, как нужно играть классику. «На сцене, стремящейся к совершенству, каждый элемент определяется элементом соседствующим», – утверждал Брук.

Со своей интернациональной труппой в Париже он создавал масштабные эпические полотна, такие как девятичасовая постановка индийского эпоса «**Махабхарата**», и в то же время доводил сценографию до абсолютного минимализма, как в его версии «Волшебной флейты» Моцарта, где весь оркестр был заменен одним роялем, а декорации – бамбуковыми палками.

Значение для site-specific проектов: Философия Брука легитимизирует работу на любых нетрадиционных площадках – городских площадях, парках, заводах, ангарах, – что особенно актуально для современных праздников, фестивалей и иммерсивных проектов. Театр может возникнуть везде, где есть актер и зритель.

Тадеуш Кантор (1915–1990) и «театр смерти»

Польский режиссер, сценограф, художник Тадеуш Кантор создал уникальный «театр смерти» (Cricot 2). Его творчество, испытавшее влияние конструктивизма, сюрреализма и дадаизма, строилось вокруг темы памяти, истории и ушедшей жизни. Актеры в его спектаклях часто представляли как манекены, призраки, фигуры из прошлого, балансируя на грани между жизнью и смертью, реальностью и воспоминанием. Кантор разработал особую режиссерскую партитуру, где слово, жест, предмет и сценографический образ сливались в едином, глубоко трагическом высказывании. Его спектакль «Умерший класс» (1975) стал манифестом этого направления, где пожилые актеры, сидя за школьными партами, сталкивались с призраками своей юности, представленными восковыми манекенами.

Ариана Мнушкина (р. 1939) и «Театр дю Солей»

Французский режиссер Ариана Мнушкина в 1964 году создала на кооперативных началах легендарный «Театр дю Солей» (Théâtre du Soleil – Театр Солнца), который стал воплощением идеи коллективного творчества и тотального синтеза искусств. Ее театр возрождает дух старинного ярмарочного, народного представления, карнавала. Спектакли часто создаются коллективно, авторство пьес может быть анонимным. Мнушкина обращается к масштабным историческим полотнам («1789», «1793»), античной трагедии (цикл «Атриды»), Шекспиру, восточному театру. По ее собственным словам, ее театр должен быть одновременно политическим, историческим, «священным», мифологическим и современным. Работа с актером в ее театре строится на принципах высокого профессионализма, универсализма и глубокого погружения в материал. Актеры «Театра дю Солей» – не просто исполнители, а соавторы, участвующие в коллективном создании спектакля на всех этапах.

3. Современный драматический и постдраматический театр

Концепция «постдраматического театра», введенная немецким теоретиком Хансом-Тисом Леманом в одноименной книге (1999), стала ключевой для понимания театральных процессов конца XX – начала XXI века. Леман обобщил тенденции, наметившиеся в авангардном театре с конца 1960-х

годов: текст перестает быть основой иерархии театральных средств, уступая место перформативности, визуальности, событийности. В таком театре актер может выступать как фигура, знак, тело в пространстве, а не носитель характера. Это близко природе массовых зрелищ, где важны пластика, ритм, визуальный образ.

Постдраматический театр стремится производить эффект среди зрителей, а не оставаться верным тексту. Он характеризуется «использованием и комбинированием гетерогенных стилей», отказом от диалога как основы и включением понятия «перформера как темы и протагониста». В наиболее радикальных проявлениях постдраматический театр не знает никакого «сюжета», но полностью концентрируется на взаимодействии между исполнителем и зрителем.

Роберт Уилсон (р. 1941-2025) – американский режиссер, один из главных представителей визуального театра. Его театр называют «постдраматической грезой вне повседневной логики». В своих спектаклях («Эйнштейн на пляже», «Смерть, разрушение и Детройт», «Пиковая дама») Уилсон создает замедленные, визуально выверенные композиции, где жест, свет и время имеют не меньшее значение, чем слово. Актер у Уилсона – носитель пластической и временной формы, часто отделенной от психологического содержания. Работа строится на достижении абсолютного мышечного контроля и существовании в режиме замедленного времени.

Ромео Кастеллуччи (р. 1960) – итальянский режиссер, основатель компании «Общество Рафаэля Санти» (**Societas Raffaello Sanzio**). Создает театр, который находится на грани между сценическим искусством и актуальным визуальным искусством. Отказываясь от традиционной драматургии, он строит спектакли как череду мощных, часто пугающих и прекрасных визуальных образов. Ключевая тема – противостояние высокой культуры и брэнной физиологической природы человека. Отсюда его интерес к людям с ограниченными возможностями, чьи тела сами по себе становятся высказыванием. Актер у Кастеллуччи – не носитель характера, а элемент картины, объект, часть сложной визуально-звуковой партитуры.

Пина Бауш (1940–2009) – немецкий хореограф, создатель направления «танцтеатр» (**Tanztheater**). Ее творчество оказало огромное влияние на постдраматический театр. В спектаклях Бауш («Весна священная», «Кафе Мюллер», «Мазурка Фого») танец и театр неразделимы, личный опыт исполнителей становится материалом для создания сценического высказывания. Она задавала актерам вопросы («Как вы двигаетесь, когда вам страшно?»), и их ответы становились частью хореографии.

Хайнер Мюллер (1929–1995) – немецкий драматург и режиссер, чьи тексты («Гамлет-машина», «Квартет») стали программными для постдраматического

театра . Он разрушал линейное повествование, создавая фрагментарные, цитатные структуры, требующие от режиссера и актера нового подхода.

Ян Фабр (р. 1958) – бельгийский художник, драматург и режиссер, создатель театра, балансирующего на грани жизни и смерти, красоты и насилия. Его спектакли («Олимпийские игры», «Маунтин»), длящиеся часами, требуют от актеров предельной физической выносливости и самоотдачи .

Форсед Энтертейнмент (Forced Entertainment) – британская театральная группа, основанная в 1984 году в Шеффилде. Их спектакли («Speak Bitterness», «Quizoola!») строятся на прямом контакте со зрителем, использовании вербатима, элементов перформанса и постдраматических стратегий .

The Wooster Group – нью-йоркская театральная лаборатория, основанная в 1975 году Элизабет Лекомп. Группа деконструирует классические тексты, смешивая их с кино-, видео- и поп-культурными цитатами, создавая постмодернистские коллажи .

Робер Лепаж (р. 1957) – канадский режиссер, виртуозно интегрирующий технологии и живой план. Его фирменный прием – использование сложных трансформируемых декораций, чаще всего гигантского вращающегося куба со встроенными проекционными поверхностями . Лепаж требует от актера филигранной точности взаимодействия с технологиями, но в то же время оставляет пространство для психологической игры.

Современные тенденции в российском театре

В российском театре последних лет наблюдается активное освоение постдраматических стратегий новым поколением режиссеров.

Антон Федоров (р. 1981) – один из лидеров режиссуры поколения 40-летних . Его спектакли («Дон Кихот» в Театре наций, «Утиная охота» в БДТ, «Собачье сердце» в МТЮЗе) отличаются нетривиальным взглядом на сюжет, использованием гэггов, поп-культурных мемов и анимации. При этом трагическое начало нарочито запрячено в юмор .

Андрей Маник (р. 2000) является выпускником ГИТИСа (мастерская Евгения Каменьковича и Дмитрия Крымова), где впоследствии также преподает. Режиссер, сооснователь (вместе с Гошей Токаевым и Владимиром Комаровым) независимого театрального объединения «Озеро» (Москва), основанного в конце 2023 года.

Петр Шерешевский (р. 1972) – главный режиссер МТЮЗа, чьи спектакли («Дядя», «Улитка на склоне») строятся как сложносочиненные театральные

миры с весомым видеоэлементом. Он работает с крупными планами актеров и публичной психотерапией героев.

Елизавета Бондарь (р. 1986) – режиссер, занимающаяся формальным театром. Ученица Дмитрия Бертмана, она строит драматические спектакли по музыкальному принципу – ритмическому и интонационному. У каждого актера своя голосовая партитура, так что они звучат как инструменты в оркестре.

Юрий Бугусов (1961–2025) – один из самых значительных российских режиссеров, чья смерть в 2025 году стала невосполнимой потерей. Его спектакли («Добрый человек из Сезуана», «Чайка», «Барабаны в ночи») отличала экспрессивная, очень личная манера, парадоксальное прочтение классики и мощная актерская энергия. Исследователи называют его театр «выразительным и очень личным диалогом с мировой драмой».

Борис Юхананов (1957–2025) – режиссер, создатель театра «Школа драматического искусства», «маэстро российского андеграунда». Его многодневные проекты (такие как «Золотая рыбка» длительностью более 20 часов) вбирали в себя всевозможные коннотации и аллюзии, очищаясь от привычного. Исследователи говорят о нем как о создателе целого направления – нового процессуального театра.

4. Синтез: универсальные принципы режиссуры

Несмотря на принципиальные различия подходов – от психологического переживания до игровой условности, от ритуала до постдраматической перформативности – все рассмотренные системы объединяют несколько универсальных принципов режиссуры:

1. **Работа со сверхзадачей** как смысловым ядром постановки, понимание того, ради чего создается спектакль.
2. **Выстраивание событийного ряда**, определяющего динамику действия и логику развития смыслов.
3. **Создание предлагаемых обстоятельств**, погружающих артиста и зрителя в художественную реальность.
4. **Понимание режиссуры как искусства интерпретации**, где каждый метод – инструмент для воплощения уникального авторского видения.

Современный режиссер не обязан быть последователем одной школы. Его мастерство проявляется в способности к осознанному синтезу: взять у Станиславского глубину проработки характера, у Мейерхольда – точность внешней формы, у Чехова – символическую выразительность жеста, у Брехта – интеллектуальную дистанцию, у Гротовского – ритуальную подлинность, у постдраматического театра – свободу работы с визуальными образами и перформативностью. Владение всей палитрой классических и современных

методов позволяет создавать многомерные, полифоничные зрелища, отвечающие вызовам XXI века.

Заключительная часть

Рассмотренные нами театральные системы представляют широкую палитру подходов к работе с артистом – от глубокого психологического погружения до игровой условности, от ритуальной самоотдачи до постдраматической перформативности. Каждая из них предлагает инструменты, которые могут быть адаптированы для решения конкретных задач в режиссуре театрализованных представлений и праздников. Понимание этого многообразия и умение осознанно выбрать метод – основа профессиональной компетенции современного режиссера.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем принципиальное отличие подхода к артисту в системе Станиславского и в биомеханике Мейерхольда?
2. Как понятие «сверхзадача» трансформируется при переносе из драматического театра в режиссуру массового праздника?
3. Какие элементы системы Вахтангова наиболее востребованы в карнавальных и ярмарочных представлениях?
4. В чем заключается практическая ценность метода психологического жеста М. Чехова для создания образов в фольклорном театре?
5. Как идеи Брехта могут быть использованы в работе ведущего публицистической программы?
6. Какое значение для современной режиссуры праздников имеет концепция «пустого пространства» П. Брука?

Рекомендуемая литература:

Основная:

1. Бармак, А. А. О методологии и школе. Станиславский и другие : учебное пособие / А. А. Бармак. – Москва : ГИТИС, 2023. – 192 с.
2. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 192 с.
3. Брехт, Б. Теория эпического театра / Б. Брехт. – Москва : Гаудеамус, 2019. – 560 с.
4. Горчаков, Н. М. Режиссёрские уроки Вахтангова / Н. М. Горчаков. – Москва : Искусство, 1957. – 227 с.
5. Малягин, В. Ю. Теория драмы: от античности в современность / В. Ю. Малягин. – Москва, 2023. – 240 с.

6. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – Ч. 1. – 350 с.
7. Станиславский, К. С. Работа актера над собой : дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : Художественная литература, 1978. – 576 с.
8. Таиров, А. Я. Записки режиссера / А. Я. Таиров. – Москва : ГИТИС, 2000. – 432 с.
9. Чехов, М. А. Путь актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ : Транзиткнига, 2003. – 554 с.

Дополнительная:

1. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. – Москва : Мартис, 1993. – 192 с.
2. Гротовский, Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику / Е. Гротовский. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 351 с.
3. Крэг, Э. Г. Искусство театра / Э. Г. Крэг. – Санкт-Петербург : Лимбус Пресс, 2000. – 320 с.
4. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ABCdesign, 2013. – 312 с.

Лекция 4. Метод действенного анализа в сценарии

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание метода действенного анализа как основного инструмента режиссера для перевода любого драматургического материала (включая сценарии праздников, шоу и церемоний) в последовательность конкретных сценических задач для исполнителей.

Задачи:

1. Раскрыть теоретические основы и историю возникновения метода действенного анализа в трудах К.С. Станиславского, М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногова.
2. Определить иерархию ключевых понятий: сверхзадача, сквозное действие, событие, конфликт, задача, предлагаемые обстоятельства.
3. Обучить пошаговому алгоритму декомпозиции сценария (от целого до отдельного эпизода) и формулировке точных действенных задач для артистов.
4. Показать специфику применения метода к «недраматургическим» формам (сценарий праздника, массового шоу, церемонии) и его связь с этюдным методом.

Ключевые термины: Действенный анализ, событие, конфликт, сверхзадача, сквозное действие, контрсквозное действие, задача, предлагаемые

обстоятельства, этюдный метод, физическое действие, «разведка умом», «разведка телом», круги внимания.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

В условиях современного театрализованного представления или праздника мы часто имеем дело с монтажной драматургией, где нет сквозного развития характера, как в классической пьесе. Здесь действуют иные законы: эпизоды сменяют друг друга по принципу контраста или нарастания, актеры существуют в номерной структуре. Тем не менее, каждый номер, каждый выход массовки, каждое слово ведущего должны быть наполнены внутренней энергией и точной целью. Без метода действенного анализа эти элементы рискуют остаться формальными, механическими вставками. Как подчеркивала М.О. Кнебель, «действенный анализ – это ключ, открывающий дверь из литературы в театр».

Основная часть

К.С. Станиславский: открытие метода физических действий

В поздний период своего творчества К.С. Станиславский пришел к выводу, что традиционный «застольный» период репетиций, когда актеры подолгу обсуждают характеры и мотивы, часто ведет к зажимам и интеллектуализации чувств. Он искал путь, который позволил бы сразу вовлечь актера в живую ткань роли. Так родился **метод физических действий**.

В книге «Работа актера над ролью» Станиславский пишет:

«Новый секрет и новое свойство моего приема в том, что он не страшен, что он приближает актера к роли, заставляет его сразу переходить от застывшего застольного периода к живому действию... Физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что физическое действие удобно для фиксации, оно материально, видимо, из чего состоит наша человеческая природа».

Идея заключалась в том, чтобы идти от простого, понятного физического действия к сложному эмоциональному переживанию. Нельзя «играть» любовь, ревность или отчаяние – можно играть конкретные поступки, которые эти чувства порождают. Через правильно найденное физическое действие чувство приходит само, произвольно.

М.О. Кнебель: систематизация метода действенного анализа

Мария Осиповна Кнебель, ученица Станиславского и Немировича-Данченко, не только сохранила, но и развила идеи учителя. В своей книге «О действенном анализе пьесы и роли» она дает четкое определение:

«Действенный анализ – это путь, ведущий актера от себя к образу кратчайшим путем, без соблазна сыграть результат, минуя процесс. Это метод познания пьесы и роли через действие, через органическое существование в предлагаемых обстоятельствах».

Кнебель настаивала на том, что анализ должен начинаться не с общих рассуждений, а с определения **событийного ряда**. Событие – это не просто факт, а факт, меняющий ход действия, заставляющий персонажей принимать новые решения.

Г.А. Товстоногов: практическое применение и развитие метода

Георгий Александрович Товстоногов считал метод действенного анализа единственно верным путем в режиссуре. В книге «Зеркало сцены» он пишет:

«Метод действенного анализа – это не один из методов, это единственный метод, позволяющий проникнуть в природу актерского творчества и организовать репетиционный процесс наиболее плодотворно. Он исключает возможность формального, «вообще» существования актера на сцене».

Товстоногов ввел понятие **«круги обстоятельств»** – многослойное углубление предлагаемых обстоятельств: от самых широких (историческая эпоха, страна, город) до самых конкретных (что произошло пять минут назад, каково самочувствие героя в данную секунду).

Базовые понятия действенного анализа

Сверхзадача

Это центральная категория системы Станиславского. Сверхзадача – главная, всеобъемлющая цель, ради которой ставится спектакль или представление. Она отвечает на вопрос: «Ради чего мы это делаем?». Станиславский предостерегал от слишком мелких, бытовых сверхзадач: *«Надо искать сверхзадачу, возбуждающую творческое стремление артиста, «паразитическую» для него, – такую, которая могла бы стать основой всего спектакля. Надо искать ее в самой пьесе, в душе автора, в его замысле».*

Сквозное действие – путь борьбы за достижение сверхзадачи. Это единая линия, пронизывающая и соединяющая все эпизоды.

Станиславский писал: *«Сквозное действие – это та действенная внутренняя линия, которая проходит через всю пьесу и связывает воедино все ее куски и*

задачи. Без него все куски и задачи существуют сами по себе, отдельно друг от друга».

Контрсквозное действие – силы, препятствующие сквозному действию. В драме это антагонисты, обстоятельства. В празднике это могут быть погодные условия, технические накладки, которые режиссер либо преодолевает, либо обыгрывает, включая в ткань представления.

Событие

Кнебель придавала событию особенное значение. В книге «Слово в творчестве актера» она поясняет: *«Событие – это тот поворотный момент в развитии действия, который меняет линию поведения всех действующих лиц. Событие нельзя выдумать, его можно только обнаружить в материале пьесы. Оно всегда происходит здесь и сейчас».*

В празднике событием может стать: выход главного героя, зажжение огня, появление неожиданного персонажа, кульминационный номер.

Конфликт

Конфликт – двигатель любого действия. В массовых зрелищах он часто принимает не психологическую, а пластическую, ритмическую, визуальную форму. Это может быть конфликт света и тьмы, темпа медленного и быстрого, массы и солиста. Товстоногов подчеркивал: *«Где нет конфликта – там нет и действия. Конфликт может быть скрытым, внешне не выраженным, но он должен быть».*

Задача (действенный глагол)

Задача – конкретное действие, которое совершает персонаж в данном куске роли. Главное правило: задача всегда формулируется **глаголом**, направленным на объект. Кнебель учила: *«Задача должна быть действенной, то есть выраженной глаголом. Не «я грущу», а «я ищущу сочувствия», не «я злюсь», а «я наказываю». Глагол – это мостик от внутреннего к внешнему».*

Формула задачи может быть развернута: «В данных предлагаемых обстоятельствах я (глагол) (объект), для того чтобы (цель), потому что (мотив/оправдание)».

Алгоритм действенного анализа:

Шаг 1. Определение сверхзадачи всего произведения

Первый и самый важный шаг. Режиссер должен ответить себе: «Для чего мы это делаем? Что я хочу оставить в душе зрителя?». Товстоногов советовал: *«Формулируя сверхзадачу, избегайте общих фраз. Ищите точную,*

конкретную, эмоционально заряженную цель. Сверхзадача должна быть сформулирована так, чтобы она могла увлечь не только вас, но и всю постановочную группу».

Шаг 2. Выявление сквозного действия

Каков главный путь к сверхзадаче? Что является двигателем сюжета? Сквозное действие может быть выражено как последовательность крупных шагов.

Шаг 3. Декомпозиция на событийный ряд

Делим сценарий на крупные эпизоды (блоки), каждый из которых имеет свое событие. Кнебель рекомендовала начинать с самых крупных событий, а затем дробить их на более мелкие.

«Событийный ряд – это скелет будущего спектакля. Если скелет выстроен неверно, мясо и кожа (мизансцены, атмосфера) будут держаться плохо» .

Пример для концерта-ревю:

1. Событие 1: Выход ведущих, установление контакта с залом.
2. Событие 2: Первый яркий номер, обозначающий жанр программы.
3. Событие 3: Лирический блок, переключение эмоции.
4. Событие 4: Комический скетч, разрядка.
5. Событие 5: Кульминационный номер (выход звезды, массовая сцена).
6. Событие 6: Финал, объединение всех участников, апофеоз.

Шаг 4. Анализ каждого события: определение действенных задач

Внутри каждого события выделяем более мелкие куски. Для каждого куска формулируем задачу каждого исполнителя. Здесь вступает в силу правило глагола.

Товстоногов подчеркивал важность проверки задач на точность:

«Задача поставлена верно, если актер, услышав ее, сразу начинает действовать, если она будоражит его фантазию. Если задача вызывает только вопрос «как это сделать?» – значит, она сформулирована неточно».

Шаг 5. Работа с предлагаемыми обстоятельствами

Углубляем обстоятельства, в которых происходит действие. Используем метод «кругов обстоятельств» Товстоногова: большой круг (эпоха, страна, культура), средний круг (данное место, время года, ситуация), малый круг (что происходит непосредственно перед выходом, самочувствие).

Шаг 6. Выход в этюд – «разведка телом»

Кнебель настаивала: ни один анализ не будет полным без немедленной проверки в действии.

«Самое опасное – засидеться за столом. Надо как можно скорее выйти на площадку и попробовать действовать. Первые этюды будут неловкими, приблизительными – это нормально. В них мы не показываем результат, мы ищем».

Применение метода к «недраматургическим» формам

Сценарий праздника или шоу часто не содержит разработанных диалогов и характеров.

Особенности работы:

1. Сверхзадача формулируется как эмоциональный итог всего мероприятия.
2. Сквозное действие может быть выражено в последовательности эпизодов (например: сбор – ожидание – открытие – основное действие – кульминация – финал).
3. Событиями становятся композиционные узлы: шествие, митинг, театрализованный пролог, концертные номера, фейерверк.
4. Задачи формулируются для всех участников: ведущего, артистов, массовки, технических служб.

Пример для церемонии награждения:

Сверхзадача: «Утвердить ценность профессионального достижения, вдохновить на новые свершения».

Событийный ряд:

1. Выход ведущего, настрой зала.
2. Объявление первой номинации, напряжение ожидания.
3. Объявление победителя, взрыв эмоций.
4. Вручение награды, слова благодарности.
5. Музыкальный номер – эмоциональная разрядка.

Задача для оператора, снимающего крупным планом победителя: «Я ловлю (глагол) слезы радости, чтобы зритель в зале и у экранов почувствовал сопричастность».

Этюдный метод как продолжение анализа

Этюд – это не показ, а проба. Кнебель различала несколько видов этюдов:

Этюд на событие – проигрывание ключевого момента, чтобы понять логику поведения.

Этюд на взаимоотношения – выяснение характера связей между персонажами.

Этюд-импровизация на предлагаемые обстоятельства – помогает артисту присвоить материал.

«Этюд – это способ заставить актера думать не о том, как играть, а о том, что делать в данных обстоятельствах. Это перевод анализа с языка логики на язык действия».

В режиссуре праздников этюдный метод может применяться для отработки взаимодействия ведущего с залом, для поиска пластического решения массовых сцен, для проверки логики перестроений.

Ошибки начинающих режиссеров при использовании метода

1. **Подмена задачи состоянием.** Задача «быть грустным» не работает – грусть — это результат, а не действие. Надо искать глагол: «жаловаться», «искать поддержки».
2. **Слишком общая сверхзадача.** «Сделать праздник» – это не сверхзадача, а тема. Сверхзадача должна быть эмоционально конкретна.
3. **Игнорирование предлагаемых обстоятельств.** Без них действие становится абстрактным.
4. **Боязнь этюдов.** Желание сразу зафиксировать результат ведет к мертвой, формальной игре.

Круги обстоятельств Г.А. Товстоногова: углубление предлагаемых обстоятельств

Георгий Александрович Товстоногов, развивая метод действенного анализа, создал стройную систему работы с предлагаемыми обстоятельствами, которую назвал **«круги обстоятельств»**. В книге «Зеркало сцены» он подробно описывает этот подход: *«Предлагаемые обстоятельства нельзя рассматривать как плоскостное. Они имеют свою глубину, свою иерархию. Мы должны уметь двигаться от самых широких, общих обстоятельств к самым частным, конкретным, которые непосредственно влияют на поведение человека в данную секунду».*

Товстоногов выделяет три основных круга обстоятельств, каждый из которых требует от режиссера и актера отдельного анализа и проживания.

Большой круг: эпоха и крупные обстоятельства

Первый, самый широкий круг включает в себя все, что связано с исторической эпохой, страной, культурным контекстом, социальным устройством общества. Это те обстоятельства, которые формируют мировоззрение человека, его систему ценностей. *«Нельзя играть Гамлета, не понимая, что такое эпоха Возрождения, что такое дворянский этикет, что*

значило быть принцем в то время. Эти обстоятельства – воздух, которым дышит персонаж».

Для режиссера праздника большой круг обстоятельств – это понимание того, какой праздник мы делаем: государственный, религиозный, корпоративный, семейный. Каждый из этих контекстов диктует свои законы, свою меру допустимого и желаемого.

Средний круг: конкретные жизненные обстоятельства

Второй круг – это обстоятельства данного места и времени: город, улица, здание, время года, время суток, погода, конкретная ситуация, в которой происходит действие. *«Средний круг – это те обстоятельства, которые непосредственно окружают человека сегодня, сейчас. Они определяют его физическое самочувствие, его настрой, его возможности» .*

В празднике средний круг – это погода (дождь, солнце, мороз), это особенности площадки (открытая эстрада, стадион, городская площадь), это технические возможности, это состав участников.

Малый круг: сиюминутные, психофизические обстоятельства

Третий, самый малый круг – это то, что происходит с человеком в данную секунду: его самочувствие, настроение, мысли, физическое состояние, отношения с партнером, предыдущее событие, которое только что произошло. *«Малый круг – это то, что заставляет человека действовать именно так, а не иначе. Это – последняя, самая точная настройка. Без нее роль остается обобщенной, приблизительной».*

Для артиста на сцене малый круг – это его самочувствие в момент выхода, это реакция зала, это то, как на него смотрит партнер, это случайно оброненная реплика.

Взаимодействие кругов

Товстоногов подчеркивал, что все три круга работают одновременно, накладываются друг на друга. Актер должен уметь держать в сознании и большой, и средний, и малый круг. *«Чем талантливее актер, тем больше обстоятельств он способен удержать в своем внимании, не теряя при этом органики. Режиссер должен помочь ему постепенно осваивать эти круги, не перегружая сразу» .*

Развернутая схема действенного анализа: от сверхзадачи до физического действия

Представим метод действенного анализа как последовательность шагов, каждый из которых опирается на предыдущий и готовит следующий. Эту схему можно использовать как алгоритм работы над любым материалом.

Этап 1: Определение сверхзадачи (идеи)

1. Что я хочу сказать зрителю?
2. Какое чувство, мысль я хочу оставить в его душе?
3. Формулировка: короткая, эмоциональная, заразительная фраза.

Этап 2: Выявление сквозного действия (главного пути)

1. Какова основная линия борьбы за сверхзадачу?
2. Что является двигателем сюжета?
3. Сквозное действие может быть выражено как последовательность крупных шагов.

Этап 3: Построение событийного ряда (скелет)

1. Делим материал на крупные эпизоды.
2. Каждое событие должно отвечать на вопрос: «Что произошло такого, что изменило ход действия?»
3. События выстраиваются в логическую цепочку: экспозиция – завязка – развитие – кульминация – развязка – финал.

Этап 4: Анализ событий через действие (мышцы)

1. Внутри каждого события выделяем более мелкие куски.
2. Для каждого куска формулируем задачу: «Что я делаю?»
3. Задача – всегда глагол, направленный на объект.

Этап 5: Углубление предлагаемых обстоятельств (круги)

1. Большой круг: эпоха, страна, культура.
2. Средний круг: место, время, условия, взаимоотношения.
3. Малый круг: сиюминутное самочувствие, отношения.

Этап 6: Выход в этюд – проверка действием (разведка телом)

1. Немедленная проба найденного анализа на площадке.
2. Этюд – не показ, а поиск.
3. После этюда – обсуждение, уточнение, повтор.

Этап 7: Фиксация найденного (партитура)

1. Запись ключевых событий, задач, мизансцен.
2. Создание режиссерской партитуры как основы для дальнейшей работы.

Заключительная часть

Действенный анализ – это дисциплина мышления режиссера. Он превращает абстрактные идеи и разрозненные номера в логичную, энергетически заряженную цепь конкретных действий исполнителей. Это мост между замыслом и его сценическим воплощением. Владение этим методом позволяет режиссеру работать с любым материалом – от классической пьесы до сценария уличного карнавала.

Вопросы для самоконтроля

1. В чем главное отличие сверхзадачи от простой темы мероприятия? Сформулируйте сверхзадачу для дня города.
2. Разбейте на событийный ряд сценарий «Выпускной вечер в университете». Выделите не менее 5 ключевых событий.
3. Сформулируйте действенную задачу для артиста, играющего Деда Мороза на детском утреннике, используя формулу глагола.
4. Почему этюдный метод называют «разведкой телом»? Как он связан с действенным анализом?
5. Как понятие «контрсквозное действие» может быть использовано при постановке комедийного скетча с участием двух ведущих?
6. Какие ошибки чаще всего допускают начинающие режиссеры при формулировке задач для массовки?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. – Москва : Искусство, 1961. – 160 с. (или более поздние издания).
2. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2009. – 240 с. – (Главы о действенном анализе).
3. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. – 400 с. – (Разделы о режиссерском анализе, кругах обстоятельств).
4. Станиславский, К. С. Работа актера над ролью / К. С. Станиславский // Собрание сочинений : в 9 т. – Москва : Искусство, 1990. – Т. 4. – 540 с.

Дополнительная:

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава. – 12-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с. – (Разделы о методологии режиссуры).

2. Бармак, А. А. О методологии и школе. Станиславский и другие / А. А. Бармак. – Москва : ГИТИС, 2023. – 192 с.

Лекция 5. Критерии подбора исполнителей для представления

Цель лекции: сформировать у студентов систему профессиональных критериев и этических принципов отбора (кастинга) исполнителей для различных типов театрализованных представлений и праздников, освоить технологию организации кастингового процесса как продолжения режиссерского замысла.

Задачи:

1. Определить взаимосвязь художественной концепции постановки и критериев подбора исполнителей, опираясь на понятия «с бытие», «задача», «ансамбль».
2. Охарактеризовать особенности работы с разными типами коллективов (профессиональные, любительские, смешанные) и выработать дифференцированный подход к оценке.
3. Сформировать систему профессиональных и этических критериев оценки исполнителей, включая объективные и субъективные параметры.
4. Освоить практическую технологию организации и проведения кастинга для разных форматов (мюзикл, цирковое шоу, массовое действо).
5. Ввести понятие кастинговой документации и правил взаимодействия с профессиональными агентствами и самозанятыми артистами.

Ключевые термины: Кастинг, художественная концепция, типаж, харизма, психофизические данные, обучаемость, ансамблевость, техническое задание (ТЗ), райдер, портфолио, оценочная матрица, «черный список», протокол кастинга.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Мы научились формулировать задачи, выявлять событийный ряд и определять сверхзадачу. Теперь перед нами закономерно возникает вопрос: **КТО** сможет эти задачи решить? Подбор исполнителя – это не предварительный этап, предшествующий творчеству, а прямое продолжение режиссерского замысла, его материализация в конкретной человеческой личности. Как справедливо отмечает Н.А. Опарина, «формирование исполнительского коллектива – важнейший этап постановочной работы, во многом определяющий успех всего мероприятия. Ошибка здесь может обесценить самый интересный замысел».

В условиях современной проектной культуры, когда режиссер праздника часто работает не с постоянной труппой, а собирает команду под конкретную задачу, цена ошибки на этапе кастинга многократно возрастает. Неверно подобранный исполнитель может разрушить ансамбль, не справиться с техническими требованиями площадки, создать конфликтную атмосферу. И наоборот – точно найденный артист становится не просто исполнителем, а соавтором, способным обогатить замысел неожиданными красками. А.А. Мордасов подчеркивает: «В режиссуре театрализованных представлений и праздников артист – не просто носитель номера, а создатель события, проводник энергии праздника. От его личностных качеств, его способности к импровизации и контакту с залом зависит успех всего действия не меньше, чем от драматургии».

Основная часть

Событийный подход к отбору

Традиционный подход к кастингу часто строится на поиске «яркой индивидуальности» или «звездного имени». Однако для режиссера представлений и праздников более продуктивен **событийный подход**: артист рассматривается не как самодостаточная величина, а как носитель события, создатель определенного эффекта «здесь и сейчас». Подбор исполнителя идет не по абстрактному принципу «талантливый/нет», а по конкретному критерию «подходит/не подходит под данную задачу». Задача, как мы помним из предыдущей лекции, формулируется глаголом, направленным на объект. Следовательно, исполнитель должен обладать способностью совершить именно это действие, в этих предлагаемых обстоятельствах и с нужной эмоциональной окраской.

Художественная целесообразность

Центральный принцип отбора – **художественная целесообразность**. Это означает соответствие типажа, манеры, энергетике, физических данных исполнителя тому образу, который задуман режиссером. К.С. Станиславский, размышляя о подборе актеров, писал: «Внешность актера, его голос, манера двигаться, его внутренний мир – все это материал для создания образа. Режиссер должен уметь видеть в человеке не то, что он есть в жизни, а то, чем он может стать на сцене». Эта мысль особенно важна для режиссуры праздников, где часто требуется не столько перевоплощение, сколько яркое предъявление определенного качества.

Ансамблевость как критерий

Способность исполнителя стать частью общего целого, не разрушить, а усилить ансамбль – один из важнейших критериев отбора. Г.А. Товстоногов настаивал: «В театре нет маленьких ролей, но есть актеры, не способные к ансамблю. Талантливый эгоцентрик может быть вреден для спектакля не

меньше, чем бездарность. Ансамбль – это искусство слышать партнера, чувствовать общую задачу, жертвовать личным ради общего». В массовом празднике, где одновременно могут быть задействованы десятки и сотни исполнителей, ансамблевость приобретает особое значение. Важна не только яркость каждого, но и его «слышимость» партнеров, способность к синхронному действию.

Управляемость и соответствие масштабу

Режиссер обязан учитывать технические возможности площадки и специфику мероприятия. Способен ли артист работать на открытом воздухе в холодную погоду? Умеет ли взаимодействовать с медиа-экранами и спецэффектами? Хватит ли у него голоса для большой аудитории без микрофона? Эти вопросы должны быть заданы на этапе кастинга, а не на генеральной репетиции. «Эстрадный артист должен обладать особым качеством – умением держать зал на расстоянии, работать на большую аудиторию. То, что хорошо в камерном театре, может быть просто не видно и не слышно на стадионе».

Типология коллективов и дифференцированный подход

В практике режиссера праздников встречаются разные типы исполнительских коллективов. Каждый из них требует особого подхода и системы критериев.

Профессиональные театры, ансамбли, студии

Характеристика: это готовые творческие организмы со сложившейся эстетикой, репертуаром, внутренней дисциплиной. Их сильная сторона – высокий профессионализм, отработанная техника, опыт ансамблевой работы.

Критерии отбора при работе с таким коллективом:

1. Целостность и дисциплина коллектива в целом.
2. Соответствие эстетики коллектива задачам проекта.
3. Готовность художественного руководителя к сотрудничеству.

Задача режиссера: вписать готовый «организм» в свою драматургию, найти точки соприкосновения, договориться на уровне художественных задач, а не только административных условий. Здесь важно уважение к сложившейся природе коллектива.

Любительские (самодеятельные) коллективы

Характеристика: Участники таких коллективов подвижны – искренней любовью к искусству. Они могут не обладать виртуозной техникой, но часто дают уникальную аутентичность, энергию, эмоциональную открытость.

Критерии отбора:

1. Мотивационный потенциал, энтузиазм, готовность много работать.
2. Восприимчивость к режиссуре, обучаемость.
3. Способность к быстрой коррекции, отсутствие профессиональных штампов.

Задача режиссера: оценить не столько наличный уровень, сколько обучаемость – потенциал роста. С любителями важно создавать атмосферу поддержки, не подавлять их инициативу, но четко ставить задачи.

Смешанные составы (профессионалы + любители)

Это самый сложный, но часто необходимый вариант. Профессионалы становятся несущей конструкцией, каркасом представления, любители – массовой, создающей масштаб и живую энергию.

Критерии:

1. Ясное понимание и принятие своих функций каждой группой.
2. Отсутствие у профессионалов снобизма по отношению к любителям.
3. Способность любителей быстро обучаться у профессионалов.

Задача режиссера: выстроить четкую иерархию и систему коммуникации, чтобы избежать конфликтов и напряжений. Важно уже на кастинге объяснить принципы взаимодействия.

Детские коллективы

Особая категория. Работа с детьми требует не только художественных, но и педагогических, и юридических компетенций.

Критерии:

- Безопасность (физическая и психологическая) – приоритет номер один.
- Соответствие возрастным возможностям.
- Способность к концентрации внимания.
- Готовность родителей к сотрудничеству.

Задача режиссера: оценить не только ребенка, но и его родителей, педагогов, от которых зависит дисциплина и подготовка.

Система профессиональных критериев оценки исполнителя

Обобщая практический опыт кастинг-директоров и режиссеров, можно выделить пять основных групп критериев.

Профессиональное мастерство

Это базовая группа критериев, оценивающая владение техникой в соответствующем жанре: вокал, танец, акробатика, сценическая речь, пантомима и т.д.

При оценке важно учитывать не абстрактный уровень мастерства, а его соответствие задачам проекта. Для массовой сцены достаточно базовой координации и чувства ритма, для сольного номера требуется виртуозность.

Типаж и харизма

Типаж – это внешнее и внутреннее соответствие образу. Сюда входят: внешность, фактура, возраст, типаж лица, характер пластики. Харизма – трудно формализуемое качество «сценического света», умение приковывать внимание, быть интересным зрителю.

М.А. Чехов, размышляя о природе актерской привлекательности, писал: «Есть актеры, которые выходят на сцену – и зал сразу замолкает, начинает смотреть. А есть те, кто выходит – и зал продолжает кашлять. Это не объяснишь ни техникой, ни красотой. Это качество излучения, которое либо есть, либо нет».

Психофизические данные

Эта группа критериев особенно важна для уличных, длительных, физически насыщенных мероприятий:

- Выносливость (способность выдерживать многочасовые репетиции и несколько показов подряд).
- Голос (сила, выносливость, полетность).
- Пластичность, координация.
- Отсутствие медицинских противопоказаний для конкретных нагрузок.

Обучаемость

Способность быстро понимать задачу, принимать корректировку, не быть ригидным, не защищаться от режиссерских замечаний. Это качество часто важнее наличного уровня мастерства, особенно в проектах с ограниченным репетиционным периодом.

Б.Е. Захава, говоря о качествах, необходимых актеру, подчеркивал: «Восприимчивость к режиссерским указаниям, способность быстро схватывать суть задачи, гибкость – это профессиональные качества, которые можно и нужно развивать, но на кастинге их наличие или отсутствие видно сразу» .

Командная совместимость (коммуникативные качества)

Адекватность в общении, уважение к коллегам, отсутствие деструктивного эгоцентризма, способность работать в режиме творческого сотрудничества. С артистом, который создает конфликтную атмосферу, работать невозможно, какой бы талантливый он ни был.

Технология кастинга для разных форматов

Шаг 1. Предварительный отбор (скрининг)

- Анализ портфолио, видеозаписей, резюме.
- Отсев заведомо несоответствующих кандидатов.
- Формирование пула для очных проб.

Шаг 2. Очные пробы

Включают три обязательных компонента:

- а) Собеседование** – позволяет оценить мотивацию, понимание материала, коммуникативные качества, адекватность.
- б) Показ подготовленного материала** – дает представление о наличном уровне мастерства.
- в) Выполнение конкретного задания от режиссера** – самый важный этап, позволяющий оценить обучаемость, гибкость, способность к импровизации.

Шаг 3. Обсуждение и принятие решения

- Заполнение оценочных матриц членами комиссии.
- Коллегиальное обсуждение.
- Принятие окончательного решения.

Шаг 4. Обратная связь и утверждение

- Сообщение результатов кандидатам (с соблюдением этических норм).
- Утверждение состава у заказчика/продюсера.

Специфика кастинга для мюзикла и театрализованного концерта

Здесь требуется **триединство** – владение вокалом, танцем и актерским мастерством в равной степени. Пробы строятся на сценках, где кандидат должен одновременно петь, двигаться и играть.

И.А. Богданов в книге «Постановка эстрадного номера» отмечает: «Для эстрадного номера важна не столько глубина психологической разработки, сколько яркость, законченность формы, способность к мгновенному переключению. На кастинге это проверяется через смену заданий: спел – потанцевал – сыграл этюд – и снова спел».

Специфика кастинга для циркового шоу

Приоритет номер один – **безопасность**. Обязателен просмотр «живых» выступлений с элементами будущей программы. Оценка страховочных навыков, выносливости, умения работать в команде в условиях риска.

Важно также оценить артистизм – умение соединить трюк с образом. Современный цирк требует не просто техники, а художественного решения номера.

Специфика кастинга для массового действия (шествие, флешмоб, митинг)

Здесь на первый план выходят **психофизическая выносливость, координация, чувство ритма и ансамбля**. Проба строится на синхронном выполнении простых, но энергозатратных действий.

Особое внимание уделяется психологической устойчивости – способности работать в условиях большого скопления людей, не теряться при возможных накладках, импровизировать в рамках задачи.

Документация, этика и взаимодействие с рынком

Профессиональный кастинг требует тщательного документирования для обеспечения объективности и прозрачности.

Оценочная матрица – таблица, в которой каждый кандидат оценивается по заранее определенным критериям (например, по 10-балльной шкале). Это позволяет минимизировать субъективность и сравнивать кандидатов по единым параметрам.

Пример структуры матрицы:

Критерий	Вес	Кандидат А	Кандидат Б	Кандидат В
Вокал	30%	8	9	7
Пластика	20%	7	8	9
Актерское мастерство	25%	9	7	8

Критерий	Вес	Кандидат А	Кандидат Б	Кандидат В
Типаж	15%	8	8	9
Обучаемость	10%	9	7	8
ИТОГО	100%	8,2	7,9	8,1

Протокол кастинга – официальный документ, фиксирующий состав комиссии, дату, список присутствующих кандидатов, принятые решения.

Видеоархив проб – необходим для согласования с заказчиком/продюсером, а также для анализа и пересмотра решений в случае спорных ситуаций.

Этические принципы проведения кастинга

Н.А. Опарина формулирует основные этические требования к режиссеру на кастинге: *«Профессионализм режиссера проявляется не только в умении выбрать лучших, но и в уважении к каждому пришедшему на кастинг. Независимо от результата, человек должен покинуть площадку с чувством, что его видели, слышали, оценили по достоинству»*.

Основные принципы:

1. **Объективность** – оценка по профессиональным критериям, а не по личным симпатиям.
2. **Уважительная коммуникация** – даже при отказе важно дать корректную обратную связь или хотя бы поблагодарить за участие.
3. **Конфиденциальность** – персональные данные, видео проб не подлежат разглашению без согласия кандидата.
4. **Прозрачность условий** – до кастинга кандидаты должны быть проинформированы об условиях работы, сроках, оплате.
5. **Недопущение дискриминации** – отбор осуществляется только по профессиональным критериям, недопустимы отказы по возрасту, полу, национальности, внешности, если это не обусловлено художественной концепцией (например, роль требует определенного возраста).

Взаимодействие с агентствами и самостоятельными артистами

При работе с профессиональными агентствами режиссер или продюсер составляет **Техническое Задание (ТЗ)** – документ, включающий все параметры необходимых исполнителей:

- а) Количество артистов, их пол, возрастные рамки.
- б) Типаж, внешние данные.

- с) Необходимые навыки (вокал, танец, акробатика и т.д.).
- д) Сроки занятости (репетиции, показы).
- е) Бюджетные ограничения.

Четкое ТЗ позволяет агентству предложить релевантных кандидатов и сэкономить время на предварительном отборе.

Конфиденциальный «черный список»

В профессиональной среде существует понятие внутреннего «черного списка» – документа, фиксирующего лиц, с которыми работа невозможна из-за непрофессионального поведения: срыв сроков, хамство, алкогольное или наркотическое опьянение на работе, нарушение техники безопасности. Важно подчеркнуть: этот список не подлежит публичному разглашению, не является инструментом травли, ведется конфиденциально и основывается только на документально подтвержденных фактах. Это инструмент профессиональной безопасности, а не «индустриальный остракизм».

Заключительная часть

Кастинг – это не интуитивный поиск «звезды» и не бюрократическая процедура отбора. Это научно-практический процесс подбора оптимального человеческого ресурса под конкретную художественную задачу. Его успех зависит от трех составляющих:

1. **Четкость режиссерского видения** – понимание того, какие именно задачи должны решать исполнители.
2. **Системность критериев** – способность оценивать кандидатов по объективным параметрам, соотнесенным с задачами.
3. **Безупречная этика** – уважение к личности каждого кандидата и профессиональная ответственность за принятые решения.

Как точно заметил Г.А. Товстоногов: «Режиссер – это не тот, кто умеет командовать, а тот, кто умеет выбирать. Выбор актера – это уже половина режиссуры» .

Вопросы для самоконтроля

1. Объясните, как принцип «ансамблевости» влияет на выбор солиста для большого праздничного концерта. Приведите конкретный пример.
2. Составьте список из 5 ключевых критериев для отбора волонтеров в массовую сцену городского праздника «День города». Обоснуйте каждый критерий.

3. В чем главное отличие в подходе к кастингу для циркового шоу (с элементами опасных трюков) и для телевизионного мюзикла? Какие критерии становятся приоритетными в каждом случае?
4. Зачем нужна «оценочная матрица» и какие риски она помогает минимизировать в работе кастинговой комиссии?
5. Почему ведение внутреннего «черного списка» является этически сложным, но практически необходимым инструментом режиссера-постановщика? Какие правила должны соблюдаться при его ведении?
6. Разработайте структуру технического задания (ТЗ) для кастинга артистов в новогоднее представление на открытой площадке (роль Деда Мороза, Снегурочки, массовка из 20 человек).

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Бармак, А. А. О методологии и школе. Станиславский и другие : учебное пособие / А. А. Бармак. – Москва : ГИТИС, 2023. – 192 с.
2. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие / И. А. Богданов. – 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2013. – 331 с. – (Раздел о кастинге для эстрадных номеров).
3. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава ; под ред. П. Е. Любимцева. – 12-е изд., стер. – Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с. – (Разделы о психофизических данных актера, о подборе исполнителей).
4. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 ч. / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – Ч. 1. – 350 с. – (Высказывания о типаже, о работе с разными исполнителями).
5. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. – 128 с. – (Глава «Работа с исполнительским составом», с. 55–67).
6. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений: теория и практика : учебное пособие для вузов / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с. – (Раздел «Кадровое обеспечение постановки», с. 76–95).
7. Станиславский, К. С. Работа актера над собой : дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : Художественная литература, 1938. – 576 с. – (Главы о внешней и внутренней технике актера).
8. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. – 400 с. – (Раздел «О подборе актеров и работе с труппой», с. 176–203).

9. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник / И. Г. Шароев. – 4-е изд., испр. – Москва : ГИТИС, 2014. – 339 с. – (о специфике работы с эстрадными исполнителями).
10. Чехов, М. А. Путь актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ : Транзиткнига, 2003. – 554 с. – (Раздел о природе актерской харизмы и индивидуальности).

Электронные ресурсы:

Сайты профессиональных кастинг-агентств (например, «Кастинг-Бюро», «Экран», «Central Casting») – для анализа формата технических заданий и требований к артистам.

Лекция 6. Артист в технологичной среде: работа с видео, мэппингом, инсталляциями, AR/VR

Цель лекции:

Сформировать у студентов целостное понимание специфики существования и методов работы режиссера с артистом в условиях синтеза живого исполнения и сложных технологических систем (видеомэппинг, дополненная и виртуальная реальность, интерактивные инсталляции). Научить профессиональному языку и принципам синхронизации для создания целостного технологического шоу.

Задачи:

1. Проанализировать трансформацию роли артиста: от центра сцены к элементу синтетического визуального пространства.
2. Определить ключевые технологические форматы (видеомэппинг, LED-экраны, AR/VR) и их влияние на выразительность и технику актера.
3. Сформировать систему специальных навыков артиста в технологичной среде: работа с меткой (mark), синхроны, eye-line, повторяемость.
4. Освоить методику репетиционного процесса с использованием технологий (превиз, референс-видео, тестовые прогоны).
5. Определить роль режиссера как посредника между художественной задачей, артистом и техническими специалистами.

Ключевые термины:

Видеомэппинг (projection mapping), дополненная реальность (AR), виртуальная реальность (VR), хромакей (green screen), motion capture, интерактивная инсталляция, LED-экран, превиз (pre-visualization), синхрон (cue), метка (mark), eye-line (взгляд в точку), тайминг, технический райдер.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Современные театрализованные представления, праздники, шоу всё чаще строятся на синтезе живого действия и цифровых технологий. Как справедливо отмечает теоретик перформанса Стивен Диксон, «цифровые технологии не просто сопровождают живое выступление, а становятся его полноправным соавтором, изменяя природу актерского присутствия». Медиахудожник Клаус Обермайер эпоху называет «цифровым барокко»: сцена превращается в гибридное пространство, где физическое и виртуальное равноценны и взаимопроникают. Шоу Cirque du Soleil «OVO» (посвященное миру насекомых) или «Luzia» (фантазия на тему мексиканской культуры) стали эталонами интеграции акробатики, проекционного дизайна и интерактивных сред. Для режиссера праздника знание основ работы с технологиями уже не опция, а обязательное условие профессиональной компетенции. Научиться говорить на одном языке с артистом, медиахудожником и программистом, чтобы технология служила выразительности, а не подавляла её. Мы рассмотрим, как меняется актерская техника, какие новые навыки требуются от исполнителя и как режиссер может выстроить репетиционный процесс, учитывая сложную технологическую партитуру. Современные исследователи говорят о «телесном повороте» в цифровую эпоху: технологии не просто окружают тело, но и становятся его продолжением, создавая новый кинестетический опыт. Как отмечает теоретик перформанса Стивен Диксон, «цифровые интерфейсы расширяют телесность, превращая артиста в киборга-перформера, чье существование определяется взаимодействием биологических и технологических систем». Это означает, что работа с метками, синхронами и eye-line – не просто технические требования, а способ формирования нового качества сценического присутствия, где тело артиста становится одновременно физическим и виртуальным, реальным и симулированным.

Основная часть

Артист как элемент визуального кода

От живого плана – к пикселю.

В классическом театре артист был главным носителем смысла, а сценография – фоном. В современном технологичном шоу тело артиста часто становится частью общего изображения на LED-экране или в проекционном мэппинге. Его движения должны быть вписаны в графический тайминг, а иногда и напрямую влиять на генерируемый контент (интерактив). Как пишет исследователь медиаискусства Крис Салтер, «тело перформера превращается в интерфейс, через который цифровая среда обретает физическую плотность».

Принцип «метки» (mark).

В технологичном шоу точность позиционирования становится критической. Артист должен приходить в заданную точку сцены с точностью до сантиметра в строго определенный момент времени (тайм-код), чтобы,

например, «поймать» луч света, совместиться с виртуальным объектом в AR или не заслонить проекцию на декорацию. Эти точки называются «марками» (marks). Они могут быть обозначены на полу светящимися крестами, тактильными метками или просто выучены мышечной памятью.

Навык «eye-line» (взгляд в точку).

Работа с несуществующими объектами (CGI, голограммы, виртуальные персонажи) требует от артиста умения фиксировать взгляд на пустоте, где позже будет достроен цифровой элемент. В кино этот навык отработан давно (актеры смотрят на теннисный мячик вместо дракона), но в живом шоу, где взаимодействие происходит в реальном времени, это требует особой театральной убедительности. Например, в шоу «Аватар» на открытии Олимпийских игр в Пекине артисты взаимодействовали с гигантскими виртуальными конструкциями, которые были видны только зрителям через AR-приложение.

Повторяемость как эстетика.

В отличие от психологического театра, где ценится уникальность каждого проживания, в технологичном шоу (концерты Beyoncé, туры U2, церемонии открытия) ценятся безупречное, идентичное от показа к показу исполнение, синхронное с запуском сложных медиа- и световых партитур. Импровизация здесь исключена – любое отклонение может разрушить выверенную до миллисекунды визуальную композицию. Это не означает потерю живости; задача артиста – наполнить жесткую форму внутренней энергией, оставаясь в рамках технологических ограничений.

Основные технологические форматы и их вызовы для артиста

Видеомэппинг на объемные объекты

Проекция видеоконтента на сложные декорации, архитектурные элементы, костюмы. Изображение «обтягивает» форму, создавая иллюзию трансформации объекта.

1. Не заслонять собой проекционные поверхности, понимать их как «живых» партнеров.
2. Если мэппинг интерактивный (движение артиста меняет проекцию), то артист становится соавтором визуального ряда – его позы и перемещения должны быть осмыслены с точки зрения влияния на графику.
3. Пример: шоу «Piotr Ilyich Tchaikovsky» белорусской команды «Vasily Shlyaga Visual Theatre», где танцоры взаимодействуют с проекциями на их тела и складчатые декорации. Каждое движение активирует определенные визуальные эффекты.

Работа в среде LED-экранов

Артист находится внутри «куба» из светодиодных экранов (как в студии The Volume, использованной для съемок сериала «Мандалорец»). Вокруг него – цифровой мир, который реагирует на камеру и движение.

1. Понимать масштаб и перспективу генерируемого мира: если на экране изображен далекий пейзаж, нельзя приближаться к нему вплотную, иначе разрушится иллюзия.
2. Избегать монотонных цветов в костюме (особенно зеленого и синего), чтобы не «пропасть» на фоне хромакейных зон.
3. Работать с учетом того, что изображение на экранах может ослеплять или создавать блики – нужна адаптация глаз и техника безопасности.

Дополненная (AR) и виртуальная реальность (VR)

AR для зрителя: артист работает с реальными и цифровыми объектами одновременно. Например, ведущий может «взаимодействовать» с голограммой, видимой зрителям через смартфоны или специальные очки. Требуется развитого пространственного воображения и навыка «пустого взгляда».

VR для самого артиста (перформера): полное погружение в виртуальную среду, которую он видит в шлеме. Пластика меняется, так как тело реагирует на виртуальные стимулы (например, «страх» перед виртуальной пропастью). Пример – перформансы британской группы Marshmallow Laser Feast, где зрители в VR-шлемах «путешествуют» внутри человеческого тела, а актеры в студии дублируют движения.

Интерактивные инсталляции и motion capture

Движение артиста в реальном времени управляет звуком, светом, графикой через датчики или камеры захвата движений (motion capture).

1. Быть не только исполнителем, но и соавтором медиа-художника, «генератором живого сигнала». Чувствовать обратную связь от системы: если система настроена на определенную амплитуду, артист должен точно её воспроизводить.
2. Работать с задержкой (латентностью) – системы захвата могут давать миллисекундную задержку, к которой нужно привыкнуть.
3. Пример: в танцевальном перформансе «Glow» студии Random International движения танцоров преобразуются в световые линии, оставляющие след в пространстве.

Методика репетиций: от замысла к синхронизации

Работа над технологичным номером принципиально отличается от обычной театральной репетиции. Здесь нельзя начать с «живого» взаимодействия, потому что цифровая среда еще не создана или требует сложной настройки. Выработана следующая поэтапная методика.

Этап 1: Превиз (Pre-visualization).

Создание анимированной 3D-модели будущего номера. В программах типа Unreal Engine, Blender или специализированном ПО для шоу-режиссеров строится виртуальная сцена с примерным движением артистов (их могут заменять аватары). Это позволяет режиссеру, хореографу и медиахудожнику увидеть композицию, тайминг, взаимодействие света и видео до начала реальных репетиций. Для артиста превиз – это первый визуальный ориентир.

Этап 2: Работа с референс-видео и «болванкой».

На репетиционной площадке вместо финального видеоконтента используется упрощенная графика (например, цветные пятна, обозначающие зоны проекций) или даже статичная картинка. Артист выучивает тайминг и метки, ориентируясь на звуковые синхроны (клик-трек в наушниках) или на визуальные подсказки ассистента. Этот этап может длиться долго, пока движения не будут доведены до автоматизма.

Этап 3: Тестовые прогоны с технологиями.

Постепенное, поэтапное подключение оборудования:

1. Сначала на полу размечаются метки (марки).
2. Затем включается свет (без видео) – артист учится не слепнуть от софитов.
3. Потом подключается базовое видео (например, черно-белая раскадровка).
4. И только на финальных прогонах запускается полный медиаконтент, звук, спецэффекты.

Роль режиссера-координатора.

На всех этапах режиссер выступает как «переводчик»:

Художнику по медиа: объясняет психологию и физические возможности артиста – какие движения органичны для человека, а какие приведут к травме; где нужна пауза для «проживания».

Артисту: объясняет логику и эстетику технологического решения, ставит задачу на языке действий («ты убегаешь от этой волны пикселей», «ты зажигаешь этот виртуальный факел»). Важно не допустить, чтобы артист чувствовал себя просто винтиком в механизме – он должен понимать художественный смысл каждого технического требования.

Жесткий тайминг и партитура.

Все ключевые моменты фиксируются в постановочной партитуре с точностью до секунды (иногда до кадра). В ней прописаны: тайм-код, действие артиста, запуск видео, световая картина, звук. Артист обязан знать эту партитуру наизусть, как музыкант знает ноты.

Специфические навыки и профессиональные риски

Навыки артиста в технологичной среде:

Техническая дисциплина и пунктуальность – опоздание в пару секунд может разрушить номер.

Умение работать под клик-трек – звуковой метроном в наушниках помогает держать ритм, но требует привычки.

Навык «пустого взгляда» (eye-line) – фиксация на воображаемом объекте.

Психофизическая выносливость – работа в маске, с датчиками, в условиях яркого стробоскопического света, в неудобных костюмах с трекерами.

Способность к быстрой адаптации – в случае технического сбоя артист должен продолжить номер «вживую», не выходя из образа.

Риски и их минимизация:

- *Потеря живой выразительности («роботизация»).*
Опасность: жесткая синхронизация может убить эмоциональную жизнь артиста.
Профилактика: сохранение в репетициях «аналоговых» этюдов на образ и эмоцию, даже когда номер уже выстроен технически. Режиссер должен следить, чтобы артист не превращался в «функцию».
- *Технический сбой.*
Опасность: зависание видео, сбой трекинга, отключение света.
Профилактика: наличие «чистой» версии номера без технологий (артист должен уметь отработать его при любых обстоятельствах), дублирующие системы, резервные источники питания.
- *Дезориентация и «цифровая усталость».*
Длительное нахождение в VR-шлеме или под яркими вспышками может вызвать головокружение, тошноту, стресс.
Профилактика: грамотный режим репетиций (перерывы каждые 20-30 минут), психологическая поддержка, контроль самочувствия.

Заключительная часть

Современный артист в технологичной среде – это «киборг-перформер» (термин Стивена Диксона), чье тело расширено цифровыми интерфейсами. Режиссер должен воспитывать в нем не страх перед техникой, а любопытство соавтора и точность астронавта, выходящего в открытый космос медиасреды.

Успех технологического шоу зависит от того, насколько органично удастся соединить человеческую эмоцию и машинную точность.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем принципиальная разница для артиста между работой на фоне задника и внутри объемного видеомэппинга? Приведите пример.
2. Объясните, почему в технологичном шоу навык eye-line (взгляд в точку) важнее, чем в психологическом театре.
3. Опишите поэтапный план репетиции номера, где танцор должен точно синхронизировать прыжок со взрывом пикселей на LED-экране.
4. Какие психологические качества, помимо профессиональных, нужно оценивать у артиста при отборе в сложный технологический проект?
5. Согласны ли вы с тезисом, что технологичное шоу убивает импровизацию? Аргументируйте, опираясь на примеры.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Dixon, S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. – MIT Press, 2007. – 800 p. (Главы 3-5 о взаимодействии тела и технологий).
2. Cirque du Soleil. База знаний Circademia (раздел «Технологии и инновации») – доступ на официальном сайте.
3. Salter, C. Entangled: Technology and the Transformation of Performance. – MIT Press, 2010. – 480 p. (Анализ сенсорных систем и интерактивных сред).

Дополнительная:

1. Обермайер, К. Искусство и технологии: интервью и лекции (видеоархив на платформе TED).
2. Журнал «Сцена» (спецвыпуски по сценографии и медиаискусству, 2020–2024).
3. Birringer, J. Performance, Technology, & Science. – PAJ Publications, 2009. – 250 p.

Электронные ресурсы:

1. TED-выступления медиахудожников: Дмитрий Гуков, Рэффи Киребеджян (категория «Искусство и технологии»).
2. Канал OnionLab (Барселона) на Vimeo – работы в области аудиовизуального перформанса и мэппинга.

3. Документальные фильмы о создании шоу: «The Making of KA» (Cirque du Soleil), «Inside the Volume» (о технологиях сериала «Мандалорец»), материалы о концертных турах Björk, Kraftwerk.

Лекция 7. Специфика работы в онлайн- и медиаформатах

Цель лекции:

Сформировать у студентов профессиональные компетенции в области режиссуры и работы с артистами для экранных, трансляционных и гибридных форматов. Освоить принципы адаптации актёрского существования и репетиционного процесса к условиям цифровой среды.

Задачи:

1. Проанализировать особенности экранного существования артиста в прямом эфире, стриме и записанном контенте.
2. Определить методы «микро-игры» и адаптации энергетики, пластики и речи для камеры.
3. Освоить технологию организации репетиционного процесса и взаимодействия в онлайн-форматах.
4. Изучить принципы драматургии и режиссуры гибридных мероприятий (одновременно для зала и онлайн-аудитории).
5. Сформировать навыки технической координации с медиаслужбами (свет, звук, видео) в цифровой среде.

Ключевые термины:

Онлайн-формат, стрим, прямой эфир, гибридный формат, микро-игра, eye-line (взгляд в объектив), телесуфлер (teleprompter), камера-робот, клик-трек, in-ear monitoring (IEM), превиз, синхрон (cue), интерактив (чат, голосование), иммерсивная трансляция.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

В онлайн-форматах эта логика получает свое развитие: если в технологичном шоу артист физически присутствует в медиасреде, то в онлайн-форматах он сам становится главным медиаобъектом, трансформируясь в двухмерное изображение, существующее на экранах зрителей. Камера не фиксирует театр – она создает новую реальность. Канадский теоретик коммуникации Маршалл Маклюэн в своей фундаментальной работе «Понимание Медиа: Внешние расширения человека» (1964) ввел знаменитую формулу: «Средство коммуникации есть сообщение» (The medium is the message). Он утверждает, что само средство коммуникации (медиум), а не сообщения, которые оно несет, должно быть основным объектом изучения. Маклюэн поясняет: «В

самом деле, слишком типично, что "содержание" любого средства коммуникации ослепляет нас по отношению к характеру этого средства». Для нас это означает: когда мы переносим действие на экран, именно экран (его формат, его законы) становится главным «сообщением», диктующим новые правила существования артиста. В другой работе Маклюэн развивает эту мысль применительно к телевидению: «Телевизионный образ требует, чтобы мы каждое мгновение "заполняли" пустоты в сетке конвульсивным чувственным участием, которое является в основе своей кинетическим и тактильным, ибо тактильность есть взаимодействие чувств, а не обособленный контакт кожи с объектом». Зритель онлайн-трансляции не просто смотрит – он тактильно, кинетически вовлекается в происходящее, и артист должен работать с этим особым типом восприятия. Концерты Metropolitan Opera, спектакли «Театра.doc» в Zoom доказали жизнеспособность формата. Сегодня гибридные события – стандарт для корпоративов, конференций, концертов. Зритель привык к тому, что праздник может происходить одновременно в зале и на экране его смартфона. Режиссер, не владеющий языком онлайн-форматов, оказывается беспомощен перед вызовами времени. Научиться не просто «снимать театр», а создавать оригинальное высказывание на языке экрана, где артист – его главная семиотическая единица. Мы рассмотрим, как меняется актерская техника, как выстраивать репетиционный процесс в цифровой среде и как создавать драматургию, одинаково эффективно работающую для двух аудиторий одновременно.

Основная часть

Экранное существование: от театральной энергетики к пиксельной точности: закон обратной пропорции. В театральном зале действует один закон энергетики, в кадре – принципиально иной. Режиссер и сценарист Гала Суханова, имеющая опыт работы в кино и сериалах («Тайга», «Настя, соберись!», «Училка по вызову»), подчеркивает: «По визитке режиссёру проще сразу оценить всю амплитуду – голос, пластику, взгляд. Всё это – основные рабочие инструменты актёра». Но эта амплитуда в кадре работает иначе.

Сравнительная характеристика:

В театральном зале/ В кадре

- Энергетика: Направлена на преодоление расстояния, расширение. / концентрируется внутрь, «втягивание»
- Жест: Укрупненный, читаемый с галерки. / Микро-жест, детализация
- Глаза: Игра на весь зал. / «Окно в душу», крупный план
- Голос: Сценическая подача, проекция. / Разговорная интонация, шепот

Как говорила звезда немого кино Вера Холодная, «кино играет не лицом, а глазами». Достаточно микро-жеста, едва заметного движения брови, чтобы передать сложнейшую гамму чувств. Камера работает как микроскоп, и фальшь в этом масштабе видна мгновенно.

«Микро-игра» и детализация

В онлайн-формате артист должен освоить принципиально новую технику существования:

1. Смена планов диктует смену техники.
2. Общий план (артист виден полностью, возможно, в интерьере) – приближается к театральному существованию, но с поправкой на то, что зритель смотрит в экран, а не в зал.
3. Средний план (поясной или поколенный) – требует большей собранности, жесты становятся экономичнее.
4. Крупный план (лицо) – главное поле битвы. Здесь работает только взгляд, микромика, едва уловимые движения губ.

Работа с глазом.

«Пустой» взгляд в объектив убивает контакт. Артист должен освоить технику «мысленного луча» – адресовать свою энергию конкретному, хотя и невидимому, зрителю по ту сторону экрана. Это развитие техники Станиславского: «Я есмь» в предлагаемых обстоятельствах, но обстоятельства эти включают невидимого собеседника.

Пластика.

Скованность или излишняя театральность в кадре заметны мгновенно. Тело должно быть свободным, но собранным. Экономия движений становится эстетическим принципом.

Голос и речь.

Акустика зала и акустика наушника – разные вселенные.

Отказ от сценической «подачи».

В онлайн-формате востребована разговорная, доверительная интонация. Артист говорит не «в зал», а «на ухо» каждому зрителю. Это создает эффект личного обращения.

Работа с микрофоном.

Петличный микрофон или близко расположенный студийный микрофон делают слышными даже шепот и интимные нюансы. Артист должен освоить культуру работы с микрофоном: не «плевать» в него, контролировать дыхание, выговаривать окончания, избегать резких перепадов громкости, держать на расстоянии.

Телесуфлер (teleprompter) как инструмент.

В онлайн-форматах, особенно в прямых эфирах и стримах, телесуфлер становится незаменимым помощником. Но его использование требует отдельного навыка. Задача – сделать чтение невидимым, сохранить иллюзию живого, спонтанного общения. Техника: текст не читается, а «припоминается»; глаза движутся не механически, а с естественными паузами; интонация сохраняет разговорность.

Репетиционный процесс в онлайн-формате: вызовы и решения

Дистанционные репетиции (Zoom, Skype, специализированный софт)

Проблема 1: Задержка звука (latency).

При использовании стандартных платформ (Zoom, Skype) возникает неизбежная задержка звука, делающая невозможным синхронное музицирование или диалог в реальном темпе.

Решение:

- Работа по записи: артисты заранее записывают свои этюды, режиссер дает письменный или видео-разбор.
- Работа «на суфлер»: отработка текста и мизансцен по отдельности, с последующей синхронизацией.
- Использование специализированного софта: для музыкантов существуют платформы с минимальной задержкой (например, Soundjack, JamKazam).

Проблема 2: Разрыв энергетического контакта.

Отсутствие физического присутствия партнера и режиссера затрудняет создание «общего поля».

Решение:

- Максимальная визуализация: включенные камеры у всех участников, крупные планы лиц.
- Режиссерская работа через слово: точные, эмоционально заряженные задачи, компенсирующие отсутствие живого контакта.
- Регулярные чек-поинты: обсуждение не только профессиональных, но и человеческих, энергетических аспектов.

Превиз (pre-visualization) и раскадровка

В онлайн-формате, где артист не видит конечного результата (как будет смонтирована трансляция, какие планы пойдут в эфир), особое значение приобретает превиз – создание анимированного или схематичного плана будущей трансляции.

Это может быть:

Простая раскадровка (storyboard) с указанием крупностей и ракурсов.

Анимированная 3D-модель для сложных проектов.

Референс-видео, показывающее желаемый результат.

Артист, понимающий логику монтажа и свои задачи в каждом кадре, работает осознаннее и точнее.

Драматургия и режиссура гибридного формата

Гибридное мероприятие (когда часть зрителей находится в зале, а часть подключается онлайн) – это не сумма двух форматов, а третий, синтетический

жанр со своими законами. Нельзя просто «транслировать» то, что происходит на сцене, – нужно создавать два параллельных, но связанных произведения. Современная драматургия, как отмечается в исследованиях театральных процессов, движется к «форматным гибридам», где «режиссёр, драматург и художник становятся соавторами единого произведения», а «новая драматургия отказывается от линейного повествования, соединяя видеопроекции, перформанс, документальные фрагменты и пластический язык в единое художественное целое».

Две аудитории – два языка

Для зала: живая энергия, масштабные действия, direct communication (прямое обращение), возможность видеть артиста целиком, воспринимать его тело в пространстве. Для онлайн-аудитории: крупный план, интимность, дополнительные ракурсы, возможность увидеть то, что не видно из зала (камера за кулисами, камера на кране, камера-робот, следующие за артистом), графические оверлеи (имя спикера, тезисы, перевод). Задача режиссера – создать два связанных, но автономных зрелища. То, что работает для зала, может быть неэффективно для экрана, и наоборот.

Роль ведущего-коммуникатора

В гибридном формате ведущий становится ключевой фигурой, связующим звеном между двумя аудиториями. Постоянно переключать внимание между залом и камерой. Делать специальные «кивки» онлайн-аудитории, обращаться к ней напрямую. Зачитывать вопросы из чата, вовлекать удаленных зрителей в действие. Объяснять, что происходит на сцене, для тех, кто не имеет полной картины (например, комментировать выходы, перестановки). Примеры: ведущие церемоний «Оскар» или конференций Apple, где обращение к камере (а значит, к миллионам зрителей) столь же важно, как и работа в зале.

Интерактивные элементы как часть драматургии

Онлайн-формат дает уникальные возможности для вовлечения зрителя:

Чат – постоянный канал обратной связи, источник вопросов, комментариев, а иногда и конфликтов, которые можно обыграть.

Голосования – позволяют зрителю влиять на ход события (выбор номера, определение победителя). Q&A-сессии – прямое взаимодействие с аудиторией. Выбор сценария развития – как в интерактивном фильме «Black Mirror: Bandersnatch», зритель может выбирать вариант развития событий.

Эти элементы должны быть вписаны в драматургию, стать ее неотъемлемой частью, а не внешним добавлением.

Иммерсивная трансляция (360°, VR)

Технологии виртуальной реальности создают принципиально новый опыт: зритель оказывается «внутри» события. В иммерсивной трансляции нет «четвертой стены», артист существует в полном круге внимания. Репетиции требуют отработки действий на все стороны, понимания, что зритель может выбрать любую точку обзора. Пример: проект «The Digital Marina Abramovic Institute» (2013) – видеоигра, созданная разработчиком Пиппин Барром в сотрудничестве с Институтом Марины Абрамович. Это виртуальная версия института, где игроки могут наблюдать за выступлениями артистов или участвовать в экспериментах. Чтобы принять участие, нужно удерживать клавишу Shift в течение часа – так цифровая среда моделирует условия реального перформанса.

Техническая координация: язык синхронизации Режиссер трансляции (видео-директор)

В онлайн-формате у постановочного режиссера появляется ключевой соратник – режиссер трансляции (видео-директор). Он решает, какая камера в эфире здесь и сейчас, как строить монтаж, какой план лучше раскрывает действие. Взаимодействие с видео-директором должно быть отлажено до автоматизма. Режиссер должен понимать язык телевидения, уметь формулировать задачи: «дай крупнее», «покажи реакцию зала», «держи общий план на этом моменте».

Система синхронизации (cues)

Для точного взаимодействия артиста с трансляцией используется система синхронизации:

Клик-трек – звуковой метроном в наушнике артиста (in-ear monitoring, IEM) для абсолютной синхронизации с фонограммой и видеорядом.

Световые метки на полу – для точного позиционирования в кадре.

Голосовые команды режиссера в наушнике – артист слышит указания, не завися от акустики зала. Как отмечается в профессиональных материалах по онлайн-производству, «правки вносятся по таймкодам и смысловым пунктам. Такой формат исключает размытые комментарии и позволяет сосредоточиться на корректировке согласованных параметров». Это справедливо и для репетиционного процесса.

Технический райдер для онлайн-проекта

Организуя онлайн-трансляцию, режиссер должен учитывать технические требования, которые фиксируются в райдере:

Качество интернет-соединения: проводное подключение, резервный канал.

Свет: требования к освещению для каждого артиста (кольцевой свет, софтбоксы, схемы). Фон: требования к фону (хромакей, интерьер, нейтральный фон). Звук: тип микрофона, настройки, контроль уровня.

Камеры: их количество, расположение, операторы.

Только при соблюдении всех технических условий можно гарантировать качественный результат.

Заключительная часть

Онлайн- и медиаформаты – не временная замена «живому» театру, а самостоятельное художественное пространство со своими законами, языком и выразительными средствами. Режиссер, работающий в этом пространстве, становится «дирижером цифрового оркестра», где инструменты – камеры, свет, звук, артист и интерфейсы взаимодействия. Как отмечал Маклюэн, «при электрической технологии задачи человека полностью сводятся к обучению и познанию. ...все формы занятости превращаются в "оплачиваемое обучение", а все формы богатства создаются движением информации». Режиссер онлайн-форматов учится и учит других работать с информацией, превращать ее в художественное высказывание. Его задача – преодолеть «эффект прозрачного стекла» (термин медиарежиссера Андрея Хржановского), когда технология ощущается как барьер, и создать у зрителя эффект присутствия (telepresence), будь то в гостиной или в виртуальной реальности.

Вопросы для самоконтроля:

1. Сравните задачи артиста в театрализованном прологе на стадионе и в аналогичном прологе, транслируемом в онлайн-формате. В чем ключевые отличия в технике исполнения?
2. Разработайте план первой репетиции онлайн-спектакля с тремя артистами в разных локациях. Какие технические и методические сложности вы предусмотрите?
3. Придумайте 3 интерактивных элемента для гибридного корпоративного праздника, которые вовлекут онлайн-аудиторию в общее действие.
4. Почему работа с телесуфлером требует от ведущего отдельного актёрского навыка? Опишите технику «невидимого» чтения.
5. Как, по вашему мнению, изменится профессия режиссера массовых зрелищ с тотальным распространением иммерсивных трансляций в VR? Аргументируйте.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Маклюэн, М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Маршалл Маклюэн. – Москва : Кучково поле, 2003. – 464 с. – (Главы о «горячих» и «холодных» медиа, о телевидении и электрических технологиях).
2. Dixon, S. Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation / Steve Dixon. – Cambridge : MIT Press, 2007. – 800 p. – (Главы о телеприсутствии и онлайн-перформансе).
3. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 224 с. – (Глава о телевизионных форматах, требует актуализации).

Дополнительная:

1. Зись, А. Я. Искусство и эстетика в век электронных медиа / А. Я. Зись. – Москва : Искусство, 2007. – 320 с.
2. Материалы Российской Академии Интернета и профильных конференций (Stream Days, RIW) – архив докладов и мастер-классов.
3. Блог и мастер-классы ведущих видео-директоров и продюсеров онлайн-трансляций (Сергей Кононыхин, Алексей Кривошеков) – доступ в открытых источниках.

Электронные ресурсы:

1. Архив трансляций Metropolitan Opera «Met Opera on Demand» – эталон качества и режиссуры оперных трансляций.
2. Канал «Культура.РФ» – записи онлайн-концертов и спектаклей периода пандемии, ценный материал для анализа.
3. Платформа «Мобильный художественный театр» (МХТ) – эксперименты с онлайн-драматургией и гибридными форматами.
4. Документальный фильм «The Social Dilemma» (2020) – для понимания психологии взаимодействия человека с интерфейсом и алгоритмами.
5. Статья «Как устроено онлайн-свидение и мастеринг» (AREFYEV Studio, 2026) – о технических аспектах удаленной работы и контроле качества.

Лекция 8. Работа с медийными персонами и «звездами»

Цель лекции: сформировать у студентов системный подход к организации творческого и производственного процесса с участием медийных артистов и «звезд», основанный на понимании психологии публичной личности, правовых нормах, структуре команд и менеджменте рисков.

Задачи:

1. Проанализировать медийную личность как сложный системный бренд, функционирующий по особым законам.
2. Изучить структуру и значение технического (Technical Rider) и бытового (Backstage Rider) райдера.

3. Освоить методы коммуникации, постановки задач и интеграции «звезды» в художественную концепцию мероприятия.
4. Сформировать навыки управления рисками и организации протокольного взаимодействия с командой артиста (менеджер, охрана, PR-агент).
5. Определить этические и профессиональные границы в работе с медийными персонами.

Ключевые термины: Медийная персона (celebrity), личный бренд, райдер (Technical Rider, Backstage Rider), тайминг-лист (running order), личный менеджер (personal manager), PR-агент, промообязательства, форс-мажор, протокол, «звездная болезнь», «горизонталь власти», имиджевый капитал.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Медийная персона («звезда») – это готовый, упакованный медиапродукт с высокой степенью автономии, вокруг которого выстроена целая индустрия. Режиссер работает не с человеком, а со сложной иерархической системой, включающей менеджеров, агентов, юристов, пиарщиков и охрану.

Привлечение «звезды» – частый запрос заказчика для повышения статуса мероприятия (корпоратив, городской праздник, церемония открытия). Непрофессиональное взаимодействие грозит финансовыми и репутационными потерями, срывом мероприятия. «Артистов надо любить, но договор – это первое». В современной event-индустрии работа с медийными персонами требует не только творческих, но и продюсерских, юридических, психологических компетенций. Научиться не подчиняться капризам, а профессионально управлять сотрудничеством, где искусство – лишь часть сложного контрактного процесса. Мы рассмотрим, как выстроить коммуникацию, минимизировать риски и извлечь максимальную художественную ценность из участия «звезды» в вашем проекте.

Основная часть

Психология и структура «звездной» системы

Медийная личность как парадокс

Публичная личность существует в состоянии перманентного психологического напряжения. С одной стороны, это человек с нормальными человеческими потребностями, с другой – объект поклонения, commodity (товар), чья стоимость измеряется охватами и лайками. Психолог Анна Фрейд в своих работах о защитных механизмах отмечала: публичная слава – это

постоянная проверка границ Эго, требующая выработки мощных психологических защит, которые часто воспринимаются окружающими как «звездная болезнь».

Ключевые психологические особенности медийной персоны:

1. Нарциссическая защита: установка «я – исключение» как необходимый механизм выживания в условиях постоянного публичного давления.
2. Профессиональная уязвимость: зависимость от публики, критики, рейтингов, хайпа.
3. Дефицит доверия: постоянное окружение людьми, имеющими свои интересы, формирует подозрительность и настороженность.
4. Эмоциональное истощение: гастрольный график, перелеты, смена часовых поясов, отсутствие личного пространства.

Понимание этих особенностей необходимо режиссеру для выстраивания корректной, неконфликтной коммуникации. Как отмечает психолог И.С. Кон, «публичная фигура живет в ситуации "прозрачных стен", что требует особой психологической устойчивости и поддержки ближайшего окружения».

«Не персона, а бренд»

Современная «звезда» – это не просто человек, а сложный экономический актив, бренд, вершина айсберга, под которой скрывается целая индустрия. Структура команды может включать:

Команда. Функция

- 1) *Личный менеджер* (personal manager) Главный канал связи, стратегическое планирование, координация всей деятельности
- 2) *Букинг-агент* (booking agent) Поиск и организация выступлений, взаимодействие с promoters
- 3) *Юрист* (entertainment lawyer) Контрактное право, защита интеллектуальной собственности
- 4) *PR-агент* / пресс-секретарь Взаимодействие со СМИ, формирование публичного образа
- 5) *Стилист* / *имиджмейкер* Визуальный образ, костюмы, грим
- 6) *Тур-менеджер* Логистика, транспорт, размещение, питание
- 7) *Технический директор* Звук, свет, сцена, backline
- 8) *Охрана* (security) Физическая безопасность, антисталкинг
- 9) *Личный ассистент* Решение бытовых вопросов, расписание.
- 10) *Бухгалтер* / *финансовый консультант* Управление доходами, налоги

В крупных проектах численность команды может достигать нескольких десятков человек. Как отмечает Forbes, топ-менеджеры крупнейших агентств

(CAA, WME, UTA) управляют целыми «пакетами» услуг, где артист является лишь одним из элементов сложной коммерческой конструкции.

«Горизонталь власти»

Ключевое понятие для режиссера: у режиссера-постановщика нет прямой административной власти над «звездой». Они находятся в разных иерархических плоскостях. Режиссер действует не через приказы, а через:

- 1) Менеджера – официальный канал коммуникации.
- 2) Контракт – юридически закрепленные обязательства.
- 3) Профессиональный авторитет – уважение, основанное на компетентности.
- 4) Дипломатию – умение находить компромиссы, не теряя художественного качества.

Как подчеркивал театральный режиссер Б.Е. Захава, «режиссер должен быть не только художником, но и дипломатом, особенно когда имеет дело со сложившимися, известными мастерами. Здесь важно не командовать, а увлекать, не подавлять, а вдохновлять».

Правовая и организационная основа: контракт и райдер

Контракт – краеугольный камень – это не формальность, а основной инструмент управления сотрудничеством. Он должен четко фиксировать:

- 1) Хронометраж: точное время выхода на сцену, длительность выступления.
- 2) Репертуар: список произведений (песен, номеров), которые будут исполнены, их порядок.
- 3) Технические требования: отсылка к Technical Rider.
- 4) Бытовые требования: отсылка к Backstage Rider.
- 5) Права на съемку и трансляцию: фото-, видеофиксация, телеэфир, онлайн-трансляции, дальнейшее использование материалов.
- 6) Промообязательства: сколько и каких постов в соцсетях, упоминаний, интервью.
- 7) Штрафные санкции: за опоздание, отказ от выступления, несоответствие требованиям.
- 8) Форс-мажор: действия сторон при непредвиденных обстоятельствах.

Как показывает практика, именно размытые формулировки в контракте становятся причиной большинства конфликтов. Юристы, специализирующиеся на entertainment law, подчеркивают: «Чем детальнее контракт, тем меньше рисков для обеих сторон».

Райдер (Rider) – часть контракта

Райдер – это неотъемлемое приложение к контракту, детализирующее все требования артиста. В мировой практике сложилось разделение на две части:

Technical Rider (Технический райдер):

- 1) Сцена: размеры, покрытие, конструкция, занавес.
- 2) Звук: модель микрофонов (например, Shure Beta 58, Sennheiser), мониторинговая система (in-ear мониторы, сателлиты), микшерный пульт, акустическая обработка.
- 3) Свет: цветовая температура, количество и типы приборов, световые партитуры.
- 4) Видео: экраны, проекторы, медиасерверы.
- 5) Backline: музыкальные инструменты (рояль, гитары, ударная установка, усилители) с точным указанием моделей.

Backstage Rider (Бытовой райдер):

- 1) Гримерка: размер, расположение, мебель (диван, кресла, стол), зеркала с подсветкой, вешалки.
- 2) Температура: кондиционирование, отопление.
- 3) Питание и напитки: точный перечень продуктов, блюд, напитков с указанием брендов. Может включать диетические ограничения.
- 4) Цветы и декор: предпочтения по цветам, запрет на определенные растения.
- 5) Транспорт: класс автомобиля (например, Mercedes S-Class, BMW 7), наличие тонировки.
- 6) Гостиница: категория номера (presidential suite, deluxe), требования к этажу, виду из окна.

Неисполнение требований райдера (особенно технического) может стать основанием для отмены выступления с сохранением гонора.

Исторический пример: Van Halen и «No Brown M&M's»

Один из самых известных примеров в истории шоу-бизнеса – пункт в райдере группы Van Halen, запрещающий коричневые конфеты M&M's в гримерке. На первый взгляд, это казалось вопиющим примером «звездной болезни». Однако реальная история, рассказанная вокалистом Дэвидом Ли Ротом, раскрывает совершенно иной смысл. Группа Van Halen возила с собой сложнейшее техническое оснащение – по тем временам самое масштабное в рок-индустрии. Райдер содержал множество технических требований к конструкции сцены, электропитанию, несущим способностям конструкций. Пункт о коричневых M&M's был спрятан среди десятков страниц технических

деталей. Смысл был прост: если промоутер не выполнил это простое, бросающееся в глаза требование, значит, он не читал райдер внимательно, и велика вероятность, что он проигнорировал и критически важные пункты безопасности. «Если я заходил за кулисы и видел коричневые M&M's, я гарантированно знал: промоутер не читал контракт. И мы начинали техническую проверку. Я находил ошибки – неправильно установленные фермы, недостаточную грузоподъемность, ошибки в электрике. В некоторых случаях это ставило под угрозу жизни людей».

Этот пример вошел в историю менеджмента как «принцип Van Halen»: нестандартные требования в контракте могут служить индикатором внимательности и добросовестности партнера.

Тайминг-лист (Running Order)

Для «звездного» участия разрабатывается отдельный, детализированный тайминг-лист, который согласуется с менеджментом. В нем с точностью до минуты прописываются:

1. Прибытие на площадку.
2. Встреча и проводы в гримерку.
3. Саунд-чек (если предусмотрен).
4. Интервью и фотосессии (если предусмотрены промо).
5. Выход на сцену.
6. Продолжительность выступления.
7. Поклоны, уход со сцены.
8. Отъезд.

Нарушение тайминга «звездой» (опоздание, затягивание выступления) – признак непрофессионализма. Однако режиссер должен закладывать резервные «подушки» времени на случай форс-мажора.

Режиссерско-творческие аспекты интеграции

Главная задача режиссера – не переделать артиста, а найти точку соприкосновения его устоявшегося образа с концепцией вашего мероприятия. Это работа с готовым «имиджевым капиталом».

Методология:

1. Изучение материала: просмотр концертных видео, клипов, интервью. Выявление сильных и слабых сторон, жанровых предпочтений, особенностей взаимодействия с залом.
2. Анализ репертуара: какие песни/номера органично впишутся в драматургию, а какие будут диссонировать.
3. Адаптация номера: для конкретного мероприятия могут потребоваться изменения: сокращение, добавление приветствия зрителям, изменение аранжировки, визуального оформления.

4. Сценографическое решение: как интегрировать артиста в общее визуальное пространство (свет, видео, спецэффекты).

Постановка задач

Работа с «звездой» требует максимальной конкретизации и минимизации когнитивной нагрузки. Артист, как правило, не имеет времени на длительные режиссерские объяснения. Эффективная постановка задачи должна быть:

1. Краткой: 1-2 предложения.
2. Конкретной: не «сыграйте ярче», а «на словах «любовь» сделайте паузу в 2 секунды и посмотрите на балкон».
3. Технологичной: с привязкой к тайм-кодам, световым/звуковым синхронам.

Интеграция в ансамбль

Наиболее сложная, но и наиболее художественно ценная задача – включение «звезды» в общее действие, выход из автономного номера в коллективное взаимодействие. Варианты:

- Дуэт с местным артистом (например, совместное исполнение песни с детским хором).
- Участие в массовой сцене (например, «звезда» в финале выходит на сцену в окружении танцевального коллектива).
- Специальный номер, написанный для мероприятия (эксклюзив).
- Финальный поклон со всеми участниками.

Такая интеграция требует особого такта и, как правило, дополнительных репетиций, что должно быть заложено в контракт.

Режиссура публичных коммуникаций

«Звезда» на мероприятии – это не только выступление на сцене, но и взаимодействие со зрителями за ее пределами. Режиссер должен предусмотреть и, по возможности, отрепетировать:

- Интервью (пресс-подходы): контроль за тем, чтобы артист оставался в рамках заданного позитивного образа.
- «Выходы в народ»: автограф-сессии, фотосессии с поклонниками.
- Общение с VIP-гостями: протокол, тайминг.
- Экстренные ситуации: слишком агрессивные фанаты, провокационные вопросы.

Управление рисками и протокол

Типовые риски:

- Риск Проявление /Последствия
- Опоздание /Задержка прибытия, затянутый саунд-чек /Сдвиг тайминга, недовольство зрителей, штрафы
- «Звездная болезнь» /Неадекватные требования, демонстративное поведение /Конфликты, срыв репетиций

- Технические проблемы /Несовместимость оборудования, сбой/ Снижение качества, риск отмены
- Состояние артиста/ Болезнь, усталость, алкогольное/наркотическое опьянение /Невозможность выступления
- Внешние ограничения /Погода, чрезвычайные происшествия, акции протеста /Срыв мероприятия

Репутационные риски и информационная безопасность. В эпоху социальных медий любое неосторожное действие или высказывание звезды может мгновенно стать достоянием общественности и нанести непоправимый ущерб имиджу мероприятия, заказчика или самого артиста. К репутационным рискам относятся:

- несанкционированная фото- и видеосъемка за кулисами, слив в сеть фрагментов репетиций или частных моментов;
- неконтролируемые высказывания артиста в интервью или социальных сетях, противоречащие ценностям бренда или мероприятия;
- конфликты между фанатами и персоналом, перерастающие в публичные скандалы.

Меры профилактики:

- включение в контракт пунктов о конфиденциальности, запрете на съемку в служебных зонах и согласовании любых публичных заявлений;
- проведение брифинга для артиста и его команды о правилах поведения и коммуникации;
- контроль доступа в гримерные и технические зоны, использование заглушек для камер телефонов;
- оперативная работа PR-службы для мониторинга информационного поля и быстрого реагирования на негатив

План управления рисками

1. Резерв времени: в тайминг-листе закладывать буферные зоны (не менее 15-20% от общего времени).
2. Дублирующий номер: иметь в программе номер, способный заменить «звезду» в экстренном случае (например, яркое инструментальное выступление).
3. Дублирующее оборудование: запасные микрофоны, кабели, backline.
4. Четкий алгоритм действий при форс-мажоре:
 - Кто принимает решение об отмене/замене.
 - Кто информирует зрителей.
 - Какие пункты контракта активируются.
5. Страхование: риски отмены выступления могут быть застрахованы.

Протокол общения

Основные правила взаимодействия с медийной персоной и ее командой:

1. Уважительность и точность в терминах. Обращение по имени и отчеству, знание статуса, должности.
2. Общение через менеджера. Все вопросы, просьбы, замечания – только через официальный канал. Прямое общение с артистом без согласования может быть расценено как нарушение субординации.
3. Никаких фамильярностей. Недопустимы просьбы «сфоткаться на память», «спеть еще одну для души», «подписать открытку для мамы».
4. Обеспечение приватности. Гримерка – священное пространство. Вход только по разрешению.
5. Обеспечение безопасности. Координация с охраной артиста, выделение отдельного входа/выхода, защита от агрессивных фанатов.

Заключительная часть

Работа с медийной персоной – это инженерия синергии, где творчество – лишь один из управляемых процессов. Успех зависит от триединой формулы:

Психологический менеджмент + Правовая точность + Безупречная техническая подготовка = Успешная интеграция.

Режиссер выступает в роли стратега-переговорщика, чья цель – не потакать капризам, а извлечь максимум художественной ценности в рамках четких деловых соглашений. «Звезда» – это не проблема, а ресурс, требующий профессионального, уважительного и грамотного подхода. Понимание иерархий и протоколов, выработанное в работе с «первыми номерами», поможет выстраивать корректные отношения со всеми участниками представления.

Вопросы для самоконтроля:

1. Почему прямое общение режиссера с «звездой» часто неэффективно и даже вредно? Опишите корректную цепочку коммуникации.
2. В Technical Rider музыканта указан конкретный модельный ряд гитарного процессора. Обязаны ли вы его предоставить и что грозит в случае неисполнения?
3. Как вы интегрируете популярного эстрадного певца, известного лирическими балладами, в концепцию патриотического городского праздника? Предложите 2-3 конкретных режиссерских хода.
4. Разработайте протокол встречи и сопровождения медийного артиста от аэропорта до выхода на сцену. Укажите ключевые точки контроля.
5. В чем главное этическое противоречие в работе режиссера со «звездой»? Как его преодолеть, не теряя профессиональной репутации?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Юрок, С. Импресарио / Сол Юрок. – Москва : Колибри, 2004. – 320 с. – (Классические мемуары о работе с великими артистами XX века).
2. Фрейд, А. Психология Я и защитные механизмы / Анна Фрейд. – Москва : Педагогика-Пресс, 1993. – 144 с. – (Главы о защитных механизмах и нарциссических аспектах личности).
3. Кон, И. С. В поисках себя: Личность и ее самосознание / И. С. Кон. – Москва : Политиздат, 1984. – 335 с.
4. Рейнольдс, С. Бренд-менеджмент в индустрии развлечений / С. Рейнольдс. – Москва : Альпина Паблишер, 2019. – 280 с.

Дополнительная:

1. Forbes. Современные публикации об арт-менеджменте и концертной индустрии [Электронный ресурс] / Forbes. – Режим доступа: <https://www.forbes.com>
2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава. – 12-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с.
3. Hershberg, M. Music Men Sue 'The Music Man' After Their Broadway Dreams Are Dashed / M. Hershberg // Forbes. – 2022. – 9 Feb.
4. OregonLive. Van Halen principle applies to federal government too / E. Klein // OregonLive.com. – 2013. – 4 May.
5. BBC. Riders / BBC. – 2008.
6. Roth, D. L. Интервью и публичные выступления. – Архивные материалы.
7. Klein, E. Van Halen principle applies to federal government too / E. Klein // The Washington Post. – 2013.

Электронные ресурсы:

1. База типовых райдеров известных артистов (в открытом доступе) – для анализа структуры и требований.
2. Сайты крупных букинг-агентств (например, САА – Creative Artists Agency, ICM Partners, УТА) – структура представления артистов, списки клиентов.
3. Документальные фильмы о турне: «Homcoming: A Film by Beyoncé» (Netflix), «Justin Bieber: Seasons» (YouTube), «Justin Timberlake + The Tennessee Kids» (Netflix) – взгляд изнутри на работу команды.
4. Материалы конференций по event-менеджменту и продюсированию (видеоархивы).

Лекция 9. Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание роли ведущего в структуре театрализованного представления и освоить методы режиссерской работы по созданию сценического образа, выстраиванию

драматургии конференса и управлению взаимодействием ведущего с аудиторией.

Задачи:

1. Определить функции и место ведущего в различных типах представлений (концерт, праздник, церемония).
2. Представить типологию ведущих и специфику работы с каждой категорией.
3. Проанализировать драматургическую роль конференса в структуре сборного концерта (с опорой на труды И.А. Богданова).
4. Освоить методы работы над текстом, сценическим поведением и импровизацией.
5. Сформировать навыки постановки действенных задач и управления темпом выступления.

Ключевые термины: Конферансье, ведущий, шоумен, конференс-соло, парный конференс, интермедия, реприза, подводка, «маска», сценический образ, импровизация, темпо-ритм, сквозное действие, «четвертая стена».

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Ведущий, конферансье, шоумен – это особая категория исполнителей, которые, с одной стороны, также являются публичными лицами и часто обладают медийной узнаваемостью, но с другой – их роль принципиально иная. Они не просто представляют отдельный номер, а являются структурообразующим элементом всего представления, его «цементирующим раствором» и «дирижером» зрительского внимания. В любом театрализованном представлении, концерте, празднике именно ведущий задает тон, управляет атмосферой, соединяет разрозненные номера в единое действие. Ошибки в работе с ведущим (неверно выбранный образ, плохой текст, отсутствие контакта с залом) могут разрушить даже самую продуманную драматургию. Как справедливо отмечает исследователь эстрады И.А. Богданов, в простом сборном концерте «его проведение не потребует от организаторов никаких титанических интеллектуальных усилий» только на первый взгляд; на самом деле именно ведущий обеспечивает драматургическую целостность программы.

Основная часть

Драматургическая роль ведущего в структуре представления

В театрализованном представлении, особенно в сборном концерте, где номера часто не связаны единым сюжетом, именно ведущий берет на себя функцию

драматурга зрелища. И.А. Богданов подчеркивает: «Сам порядок расположения номеров в любом виде концерта влияет на его драматургическое решение. Простая перестановка номеров способна привести к кардинальному изменению драматургии зрелища в целом».

Основные драматургические функции ведущего:

1. Установление контакта с залом – первый и важнейший момент, определяющий успех всего мероприятия.
2. Объединение номеров в целостное действие – создание смысловых и эмоциональных «мостиков» между выступлениями.
3. Информирование – сообщение названий номеров, имен исполнителей, значимых фактов.
4. Управление темпо-ритмом – регулирование динамики представления, переключение эмоциональных регистров.
5. Поддержание настроения зала – работа с реакциями, «разогрев» аудитории, снятие усталости.
6. Заполнение пауз – организация времени технических перестановок.
7. Разрешение нештатных ситуаций – импровизационное реагирование на технические сбои, неожиданные происшествия.

Законы построения концертной программы

В своей работе «Драматургия эстрадного представления» И.А. Богданов формулирует ключевые закономерности построения концерта, которые должен учитывать режиссер при работе с ведущим:

1. *Принцип «по нарастающей».* Концерт должен идти по восходящей линии: «Должны возрастать темпоритм концерта, качество номеров, их зрелищность и, как следствие, интерес зрителей. Каждый следующий номер должен пользоваться большим успехом, чем предыдущий». Ведущий должен чувствовать эту динамику и усиливать ее своими подводками.
2. *Жанровое разнообразие.* Не следует допускать «блоков» однотипных номеров: «Не желательно, чтобы подряд выступали три вокалиста, а потом четыре жонглера». Конферансье должен сглаживать неизбежные жанровые переходы.
3. *Хронометраж.* Обычный эстрадный концерт в одном отделении длится примерно час-час двадцать минут. «Средний номер занимает 6-8 минут. Одна песня длится 3-4 минуты. В часовом концерте конферансье не должен в общей сложности занимать более 10-15 минут времени». Богданов дает практический совет: «Так как одна страница текста (28-30 строк при 60 знаках в строке) в живой речи звучит примерно 2 минуты, можно прикинуть, что должен иметь в репертуаре ведущий».

4. *Название и «посыл»*. Даже простой сборный концерт должен иметь название, девиз, объединяющую идею. Богданов приводит примеры: «Приходите, побеседуем!», «За чашкой чая», «Музыка, песня, сатира, юмор». Ведущий является главным носителем и транслятором этой идеи.

Понятие «сквозного действия» в работе ведущего

Опираясь на методологию К.С. Станиславского, можно утверждать, что у ведущего, как и у любого сценического персонажа, должна быть сверхзадача (главная цель его появления на сцене) и сквозное действие (путь ее достижения). Например:

- Сверхзадача: «Объединить зал в общем ликовании».
- Сквозное действие: «Вести зрителя от удивления к восхищению, от смеха к сопереживанию».

Все подводки, интермедии, репризы должны работать на эту сверхзадачу, а не существовать сами по себе.

Типология ведущих:

Конферансье-соло (классический конферансье)

Классический конферансье – «хозяин» программы, который объявляет номера, общается с залом, заполняет паузы. Его основные инструменты – слово, обаяние, остроумие. Как отмечает И.А. Богданов, в обязанности конферансье входит исполнение вступительного фельетона (монолог), имеющего прямое отношение к названию программы: «Хорошо, если вступление тематически будет иметь отношение к залу, где проводится это мероприятие, к составу артистов, занятых в программе, каким-то важным событиям дня или недели».

Продолжительность вступления – не более 3-4 минут (полторы-две страницы текста). Психологи утверждают, что любое публичное выступление не должно содержать более двух новых мыслей: «Такова специфика восприятия зала. Когда появляется третья мысль – первая забывается».

Кроме вступления, конферансье должен иметь:

- Подводки к номерам разных жанров (короткие, на полстраницы).
- Интермедии и репризы для заполнения пауз и поддержания контакта.
- Собственный номер – юмористический, сатирический, пародийный, который «разумеется, заранее придумывается, пишется автором и ставится режиссером».

Парный конференс

Парный конференс предоставляет значительно более широкие возможности для драматургического развития. Как пишет Богданов, «иногда это ОН и ОНА; тогда в задачу автора, режиссера и исполнителей входит необходимость как-то решить проблему взаимоотношений ведущих между собой, иметь какие-то "маски", выписанные роли в диалогах, которые артисты ведут, выходя на эстраду».

Преимущества парного конференса:

- Возможность создания комических или драматических сценок между ведущими.
- Естественная смена речевых регистров (мужской/женский голос, разные типажи).
- Возможность спора, дискуссии, контрастных точек зрения на происходящее.
- Большая динамичность и зрелищность.

Однако, как предупреждает Богданов, «у парного конференса более широкие, чем у конференса-соло, возможности, но и трудностей в этом случае заметно больше».

Ведущий-«коммуникатор» (для корпоративных и гибридных мероприятий)

Современная практика породила особый тип ведущего, ориентированного на взаимодействие с залом и одновременно с онлайн-аудиторией. Такой ведущий должен уметь:

- Постоянно переключать внимание между живой аудиторией и камерой.
- Зачитывать вопросы из чата, реагировать на комментарии.
- Вовлекать зрителей в интерактивные игры и голосования.
- Создавать эффект «присутствия» для удаленных участников.

Ведущий-«маска» (образный ведущий)

В театрализованных представлениях ведущий часто выступает не как «сам себе», а в определенном образе (сказочный персонаж, историческое лицо, типичный представитель профессии). Здесь задачи усложняются: требуется не только конференс, но и актерское перевоплощение, существование в образе на протяжении всего действия.

Работа над сценическим образом и текстом. Создание образа («маски»):

Работа над ролью ведущего начинается с определения его сценической личности – той «маски», в которой он выходит к зрителю. Это может быть:

- «Свой парень» – демократичный, близкий зрителю.
- «Интеллектуал» – эрудированный, сдержанный.
- «Ироничный наблюдатель» – с легкой усмешкой комментирующий происходящее.
- «Энерджайзер» – гипердинамичный, заражающий энергией.
- «Лирический герой» – эмоциональный, проникновенный.

Выбор образа должен соответствовать жанру мероприятия и ожиданиям аудитории. Важно, чтобы образ был органичен для самого исполнителя – фальшь в этом случае разрушает контакт мгновенно.

Текст ведущего требует особой тщательности. Основные принципы:

- 1) Краткость. Как отмечает Богданов, конферансье не должен занимать более 10-15 минут за весь концерт.
- 2) Содержательность. Психологи советуют не более двух новых мыслей в выступлении.
- 3) Наличие реприз. «Хорошо, когда уже во вступлении к сборному концерту прозвучат две-три хороших репризы, на которые зал среагирует, улыбнется, а, может быть, даже и зааплодирует».
- 4) Ситуативность. Хороший текст учитывает особенности зала, состава артистов, текущих событий.

При подготовке корпоративных мероприятий, «по условиям, выдвинутым заказчиком, надо говорить и шутить на заранее заданную тему, связанную с характером фирмы, компании, производства, темой самого праздника».

Работа над техникой речи и пластикой

Особые требования предъявляются к речевой и пластической подготовке ведущего:

Дикция – идеальная чистота произношения.

Голос – полетность, выносливость, способность к модуляциям.

Интонация – богатство оттенков, умение держать паузу.

Пластика – свобода движений, уместность жестов, отсутствие зажимов.

Взгляд – умение держать контакт с залом, распределять внимание.

Работа с телесуфлером

В современных условиях (особенно в телевизионных и гибридных форматах) ведущий часто работает с телесуфлером. Задача режиссера – научить артиста делать чтение невидимым, сохранять иллюзию живого общения, не «утопать» в тексте.

Импровизация и управление нештатными ситуациями

Природа эстрадной импровизации

Искусство конферансье немислимо без импровизации. Однако это не спонтанное «говорение что попало», а результат высокого профессионализма и тщательной подготовки. Импровизация базируется на:

1. Глубоком знании материала и заготовленных «заготовках».
2. Чувстве ситуации и аудитории.
3. Психологической готовности к неожиданностям.

Типичные нештатные ситуации и способы реагирования

Ситуация /Возможная реакция ведущего

Техническая пауза (замена микрофона, перестановка) /Шутка, короткая история, вопрос к залу

Опоздание артиста /Отвлечение внимания, импровизированная интермедия

Провокация из зала /Остроумный ответ без перехода на личность

Неудачное выступление предшественника /Тактичное сглаживание, переключение внимания

Технический сбой (пропал звук) /Спокойное объяснение, работа «на чистом слове»

Главное правило – никогда не показывать растерянности, сохранять контроль над ситуацией.

Управление темпо-ритмом

Ведущий – главный дирижер временной партитуры представления. Он должен чувствовать:

Когда нужно ускорить темп (зал устал).

Когда замедлить (дать зрителю «переварить» важный номер).

Когда взять паузу для аплодисментов.

Когда перебить аплодисменты, чтобы не сбить ритм.

Специфика работы с ведущим в различных форматах

В театрализованном концерте

Здесь ведущий – «хозяин программы», соединяющий номера в единое действо. Важна точность подводок, соответствие образу, чувство стиля.

В массовом празднике (open-air)

Особенности: открытое пространство, большая дистанция до зрителя, фоновые шумы. Требуется:

Укрупненная пластика.

Более громкий голос (или уверенная работа с микрофоном).

Умение работать с большими массами, вовлекать их в интерактив.

В церемонии (официальное мероприятие)

Здесь ведущий – «церемониймейстер». Требуется:

- Строгость, сдержанность, соблюдение протокола.
- Точное знание тайминга и регламента.
- Умение сочетать официальный тон с элементами торжественности.

В корпоративном мероприятии

Максимальная адаптация к аудитории, юмор «в тему», умение взаимодействовать с руководством и гостями. Часто требуется работа с индивидуальными заказами (поздравления, тосты).

В телевизионном и гибридном формате

Работа с камерой, телесуфлером, хронометражем. Умение «держать глаз» на нужную камеру, взаимодействовать с оператором и режиссером трансляции.

Заключительная часть

Работа режиссера с ведущим – это создание ключевого персонажа представления, от которого зависит успех всего мероприятия. Ведущий не просто объявляет номера, он является драматургическим стержнем, дирижером зрительского внимания, «лицом» и «голосом» программы. Как справедливо подчеркивает И.А. Богданов, в простом сборном концерте именно конферансье «очень часто принимает на себя функции драматурга зрелища, которые выражаются в установлении последовательности номеров, в придании программе хотя бы видимости тематизма, в обеспечении определенного сквозного действия в течение представления».

Режиссер должен уметь:

- Определить тип и образ ведущего, соответствующий жанру мероприятия.
- Разработать драматургию концеранса (подводки, интермедии, сценарий взаимодействия).
- Работать над техникой речи, пластикой, импровизационными навыками.
- Готовить ведущего к нестандартным ситуациям.
- Интегрировать ведущего в общую художественную концепцию.

Вопросы для самоконтроля:

1. Перечислите основные драматургические функции ведущего в сборном концерте. Какие из них, на ваш взгляд, наиболее важны и почему?
2. Опишите различия в работе концерансье-соло и парного концеранса. В каких случаях предпочтительнее использовать парную форму?
3. Разработайте структуру вступительного монолога для городского праздника «День города». Какой образ ведущего вы выберете и почему?
4. Проанализируйте типичные нестандартные ситуации на сцене (пропал звук, опоздание артиста, выкрик из зала). Предложите варианты импровизационных реакций ведущего.
5. Как принцип «концерт должен идти по нарастающей» влияет на работу режиссера с ведущим? Приведите конкретные примеры

Рекомендуемая литература:

Основная:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности "Режиссура театра" и по направлению подготовки "Театральное искусство" / И. А. Богданов ; Санкт-Петербургская гос. акад. театрального искусства. – Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской гос. акад. театрального искусства, 2013. – 328 с.
2. Богданов, И. А., Виноградский, И. Драматургия эстрадного представления / И. А. Богданов, И. Виноградский. – (Глава 12 «Простой сборный эстрадный концерт»).
3. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник / И. Г. Шароев. – 4-е изд., испр. – Москва : ГИТИС, 2014. – 339 с.

Дополнительная:

1. Клитин, С. С. Эстрада: Проблемы теории, истории и методики / С. С. Клитин. – Ленинград : Искусство, 1987. – 192 с.

2. Кузнецов, Е. М. Из прошлого русской эстрады / Е. М. Кузнецов. – Москва : Искусство, 1958. – 368 с. (Исторический контекст, традиции конференса).
3. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы / Е. Д. Уварова. – Москва : Искусство, 1983. – 320 с.

Электронные ресурсы:

1. Архив записей концертных программ с участием мастеров конференса (А. Райкин, Г. Хазанов, Е. Петросян, М. Жванецкий и др.) – для анализа манеры, стиля, взаимодействия с залом.
2. Документальные фильмы о работе ведущих и конференсье (например, передачи из цикла «Больше, чем любовь» о выдающихся эстрадных артистах).
3. Мастер-классы современных ведущих и шоуменов (открытые лекции, интервью в профессиональных сообществах).

Лекция 10. Работа режиссера с профессиональными актерами

Цель лекции: сформировать у студентов специализированные методики режиссуры, адаптированные для работы с профессиональными актерами в условиях театрализованных представлений, праздников и концертных номеров, где драматургия фрагментарна, а образ — знаковый.

Задачи:

1. Проанализировать трансформацию актерской техники от психологического переживания к знаково-пластическому существованию в зрелищных форматах.
2. Изучить методы быстрого построения роли в условиях сжатого материала (скетч, пролог, эпизод).
3. Освоить техники коррекции актерского исполнения для сценических площадей большого масштаба.
4. Сформировать навыки работы с «эффектом очуждения» (Брехт) и «психологическим жестом» (Чехов) в праздничных форматах.
5. Определить специфику построения психологической линии роли в монтажной структуре представления.

Ключевые термины: Профессиональный актер, фрагментарная драматургия, знаковый образ, «зерно» роли, пластический лейтмотив, действенный анализ, «эффект очуждения» (остранение), психологический жест, сверхзадача роли, монтажное мышление, коррекция исполнения.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Работа с профессиональным актером – это принципиально иной уровень: совместное создание другого «я», персонажа, но в специфических, предельно сжатых условиях зрелищных форм. Актер здесь – не «человек-оркестр», а носитель роли, требующей перевоплощения. В концертном номере, театрализованном прологе городского праздника или рекламном ролике, транслируемом на стадионных экранах, у актера нет времени на постепенное, детализированное проживание роли. Нужна мгновенная узнаваемость и выразительность. Как говорил Евгений Вахтангов: «Нужно играть не "вообще" горе, а горе этого человека, в этих обстоятельствах» – но обстоятельства праздника предельно условны и сжаты до нескольких минут, а иногда и секунд.

Актер должен создать образ, который будет считан зрителем мгновенно, с последнего ряда огромной площади. Научить режиссера быть «хирургом образа», который быстро находит сущность роли (ее «зерно») и переводит ее на язык сценических действий, адекватных масштабу и формату зрелища. Мы рассмотрим, как адаптировать классические актерские методики (Станиславского, Чехова, Брехта) к условиям фрагментарной драматургии и как добиваться от профессионального актера максимальной выразительности в минимальное время.

Основная часть

Трансформация актерского метода: от переживания к презентации

От Станиславского к Мейерхольду

В классическом драматическом спектакле путь традиционен: от внутреннего переживания (вживания в образ, «я в предлагаемых обстоятельствах») к внешней форме. Актер ищет правду чувства, и она рождает жест, интонацию, мизансцену.

В театрализованном представлении, концертном номере или массовом празднике этот вектор часто меняется на противоположный. Режиссер идет от внешней, точной, выразительной формы – к внутреннему оправданию. Сначала находится выразительный пластический и голосовой лейтмотив: уверенная, «царственная» походка, особая интонация («раскатистый» голос для богатыря, «шелестящий» – для колдуньи), характерный, мгновенно запоминающийся жест. И лишь затем актер «наполняет» эту форму эмоциональным содержанием, находит для нее внутреннее оправдание.

Как отмечает исследователь творчества М. Чехова, «скрытый психологический жест в мизансценическом искусстве есть некая подсознательная форма пластического изложения смысла. Выстраивать подобным образом работу над ролью перспективно и в сценах, где доминирует действенный танец и пантомима, и в дуэтных номерах». Это наблюдение блестяще подтверждает продуктивность обратного хода: от пластической формы – к внутреннему содержанию.

«Эффект очуждения» Брехта как практический инструмент

В контексте праздничного зрелища «эффект очуждения» (Verfremdungseffekt) перестает быть исключительно идеологическим инструментом Бертольта Брехта и превращается в мощный эстетический прием. Актер не сливается с ролью до полного отождествления, а демонстрирует ее, предъявляет зрителю. Это делает образ ярче, крупнее, понятнее для большой аудитории.

Брехт в своем «Кратком описании новой техники актерской игры, вызывающей так называемый "эффект очуждения"» подчеркивал: «Актер должен играть так, чтобы перед зрителем предстала возможность выбора, возможность смотреть на происходящее критически». Для праздничной режиссуры это означает, что актер, играющий, например, «Время» в новогоднем прологе, не становится «временем» в мистическом смысле, а играет с его образом, подчеркивая условность и символичность этого персонажа. Он показывает «время», а не перевоплощается в него.

Метод «психологического жеста» М. Чехова

Система Михаила Александровича Чехова – идеальный инструментарий для быстрого создания целостного, выразительного образа. Ключевое понятие – психологический жест (ПЖ). Это не бытовое движение, а внутренний, волевой импульс, который предшествует физическому действию и определяет его характер. Это жест-символ, жест-архетип. В своей книге «О технике актера» Чехов подробно, с иллюстрациями, описывает этот фактор в актерском исполнительском процессе:

«Вдумайтесь, например, в человеческую речь: что происходит в нас, когда мы говорим или слышим такие выражения, как:

ПРИЙТИ к заключению.

КОСНУТЬСЯ проблемы.

ПОРВАТЬ отношения.

СХВАТИТЬ идею.

УСКОЛЬЗНУТЬ от ответственности.

ВПАСТЬ в отчаяние.

ПОСТАВИТЬ вопрос и т. п.

О чем говорят все эти глаголы? О жестах, определенных и ясных. И мы совершаем в душе эти жесты, скрытые в словесных выражениях. Когда мы, например, касаемся проблемы, мы касаемся ее не физически, но душевно... но жесты эти все же живут в каждом из нас как прообразы наших физических, бытовых жестов. Они стоят за ними, как и за словами нашей речи, давая им смысл, силу и выразительность. В них невидимо жестикулирует наша душа. Это – ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ЖЕСТЫ».

Поиск главного, всеопределяющего внутреннего жеста-качества роли (например, «сжимание» для образа Скряги, «разбрасывание» для Мотылька, «пронзание» для Воина, «обволакивание» для Обольстительницы) становится ключом ко всем внешним проявлениям персонажа: к его пластике, интонации, темпоритму, манере общаться.

Алгоритм работы над ролью в условиях фрагмента

Работа над эпизодом, скетчем или концертным номером требует особой, концентрированной методологии. Предложим пошаговый алгоритм.

Шаг 1: Поиск «зерна» роли (сущностной доминанты).

Это не подробная биография героя (как в системе Станиславского), а выявление его сущностной доминанты, того главного качества, которое определяет все его поступки. Ответ на вопрос: «Чем этот персонаж ДЫШИТ? Что является двигателем всех его действий?». Это может быть алчность, восторженность, трусость, властность, простодушие. «Зерно» должно быть найдено точно и выражено одним-двумя словами.

Шаг 2: Оправдание условности через внутренний монолог.

Даже если роль длится три минуты, у актера в голове должен непрерывно звучать внутренний монолог – непрерывный фильм мыслей и отношений. Он не озвучивается, но определяет органику поведения. «Я, Король, выхожу на балкон, вижу эту толпу плебеев, они шумят, но я должен выглядеть величественно и снисходительно...». Этот внутренний текст дает актеру ощущение непрерывной жизни на сцене, даже при минимальном количестве реплик.

Шаг 3: Создание лейтмотивов (пластического, голосового, костюмного).

В зрелищных форматах образ должен быть «считан» мгновенно, поэтому лейтмотивы обязаны быть яркими и узнаваемыми.

- Пластический лейтмотив: узнаваемая походка, характерная посадка головы, «коронный» жест, манера жестикулировать.
- Голосовой лейтмотив: особый тембр, речевая «фигура» (например, легкая картавость, растягивание гласных, рубленая, «лающая» речь).

- Костюмный и гримерный лейтмотив: костюм и грим должны быть не бытовыми, а характерными, метафоричными. Они не просто «одевают» персонажа, а сразу сообщают зрителю его суть (например, огромный, не по размеру пиджак для образа «маленького человека»).

Шаг 4: Постановка сверхзадачи и сквозного действия эпизода.

Даже в коротком фрагменте должна быть своя внутренняя драматургия. Режиссер и актер должны четко определить:

- Сверхзадача эпизода: что мой персонаж хочет в этой конкретной сцене? (Например: «добиться расположения царевны», «устрашить врагов», «развеселить публику»).
- Сквозное действие эпизода: как он этого добивается? Какими действиями? (Например: «сначала удивить, потом очаровать, а в конце – похитить»).

Специфика существования на большой сцене и в open-air Управление энергией и вниманием

Работа на большой сцене, стадионе или открытой площади (open-air) требует от актера особой техники, отличной от камерного театра. Крупный жест, громкий голос здесь недостаточны – нужна особая энергетическая концентрация.

1. «Точка сосредоточения»: актер должен уметь донести фокус своего внимания до последнего ряда. Взгляд, жест мысленно «посылаются» на галерку, за пределы площадки. Это не означает крик или утрированную жестикуляцию, это означает энергетическую насыщенность, «лучеиспускание» (термин Станиславского).
2. Укрупнение жеста и интонации без потери естественности: жест становится шире, размашистее, паузы – длиннее, интонации – контрастнее. Но при этом важно сохранить органику, не впасть в фальшивый пафос.
3. Три круга внимания (по Станиславскому): актер учится мгновенно переключать внимание с малого круга (партнер на сцене) на средний (ближайшие ряды зрителей) и большой (все пространство площадки и зала).

Доминирование образа над пространством

Огромные декорации, толпа статистов, сложные световые и пиротехнические эффекты – все это может «подавить» актера, сделать его незаметным. Задача режиссера – помочь артисту сохранить доминирование. Даже на фоне грандиозных спецэффектов он должен оставаться смысловым и

энергетическим центром. Это достигается за счет точной мизансцены, контрастного освещения (акцент на фигуре) и, главное, внутренней собранности самого исполнителя.

Режиссерская коррекция и монтаж

Режиссер как «внешний глаз»

В процессе репетиций и прогонов режиссер выступает как «внешний глаз», отслеживающий типичные ошибки актеров в зрелищных форматах:

1. Эмоциональная перегруженность («переигрывание»): актер слишком сильно «давит на чувства», что выглядит неестественно и фальшиво.
2. Недостаточная энергетика: актер «не дотягивает», его не видно и не слышно, он теряется на фоне масштабной сцены.
3. Нечитаемость жеста: жест «смазан», не имеет четкой точки, непонятен зрителю.
4. Потеря внутреннего оправдания: актер механически выполняет рисунок роли, не наполняя его живым чувством.

Методы коррекции

Для исправления этих ошибок существуют проверенные методы, опирающиеся на труды классиков.

1. Перевод на язык физических действий (метод Станиславского): вместо абстрактного требования «сыграй сильнее горе» режиссер предлагает конкретное физическое действие: «Не плачь вообще, а вытри воображаемую слезу и потом сожми платок в кулаке так, чтобы побелели костяшки».
2. Работа от противного: если актеру нужно сыграть сильное волнение, можно предложить ему сыграть абсолютное, гипертрофированное спокойствие. Внутреннее напряжение в этом случае проявится само, через сдерживаемую энергию.
3. Введение дополнительного предлагаемого обстоятельства: «Представь, что ты говоришь это не мне (режиссеру), а своему сыну, который стоит на последнем ряду и отворачивается, потому что ему стыдно за тебя».

Актер в монтажной структуре

В театрализованном представлении, построенном по принципу монтажа (смены эпизодов), режиссер обязан объяснить актеру, как его эпизод работает в общем контексте. Является ли он экспозицией (вводит в действие), завязкой (запускает конфликт), кульминацией (точкой наивысшего напряжения) или разрядкой (снимает эмоциональное напряжение). Понимание общей

драматургической функции помогает актеру точнее выстроить свою роль внутри эпизода.

Особые форматы: музыкальный клип, живая реклама, перформанс

1. Клип и живая реклама: максимальная концентрация образа и действия в 30–90 секунд. Акцент на визуальном имидже, одном сильном эмоциональном состоянии, ярком пластическом лейтмотиве. Работа крупным планом требует особой доверительности и «микро-игры», даже если съемка происходит на фоне сложных декораций.
2. Иммерсивный перформанс: актер существует без «четвертой стены», в прямом, часто тактильном контакте со зрителем. Техника кардинально меняется. Взгляд не в пространство, а в глаза конкретному человеку. Речь – полупшепот, интимная интонация. Работа строится не на заранее зафиксированном рисунке, а на реакции «здесь и сейчас», на импровизации в ответ на действия зрителя.

Заключительная часть

Работа с профессиональным актером в зрелищных форматах – это искусство концентрированной выразительности. Режиссер выступает в роли соавтора-конденсатора, помогая актеру «отжать» из роли все лишнее, оставив только яркий, энергетически насыщенный и абсолютно точный знак, который будет мгновенно прочитан зрителем и зарядит эмоцией огромный зал или городскую площадь. Это диалог на языке высшего актерского профессионализма, где классические методики (Станиславского, Чехова, Брехта) обретают новую жизнь, адаптируясь к условиям фрагментарной драматургии и масштабных зрелищ.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем заключается практическое отличие работы над ролью в полнометражном спектакле и в пятиминутном скетче на корпоративном празднике? Опишите 2 ключевых различия в методе.
2. Используя метод М. Чехова, определите возможный «психологический жест» для персонажа «Веселый Скоморох» на народном гулянии. Как этот жест может проявиться в пластике и голосе?
3. Актер в прологе стадионного шоу переигрывает, его пафос кажется фальшивым. Какие 2–3 режиссерских приема вы примените для коррекции, не ломая общую высокую энергетику номера?
4. Объясните актеру, играющему роль «Духа Огня» в файер-шоу, какова сверхзадача его выхода и сквозное действие в трехминутном номере. Сформулируйте это на языке действенных задач.

5. Проанализируйте любой эпизод из известного театрализованного концерта (например, церемонии открытия Олимпийских игр или «Песни года») с точки зрения того, какие режиссерские приемы работы с актером (крупный план, остранение, пластический лейтмотив) были использованы для усиления воздействия.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Чехов, М. А. О технике актера / М. А. Чехов. – Москва : АСТ, 2017. – 288 с. – (Разделы о психологическом жесте, атмосфере, создании образа).
2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава. – 15-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 456 с. – (Систематическое изложение методик работы над ролью, применимых в разных условиях).
3. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики : учебное пособие / М. О. Кнебель. – 5-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 564 с. – (О действенном анализе в работе с актером, о творческом наследии Станиславского и Немировича-Данченко).

Дополнительная:

1. Брехт, Б. Теория эпического театра / Б. Брехт // Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания : в 5 т. – Москва : Искусство, 1965. – Т. 5/2. – 566 с. – (Практические заметки об актерской игре, эффекте очуждения).
2. Вахтангов, Е. Б. Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства : в 2 т. / ред.-сост. В. В. Иванов. – Москва : Индрик, 2011. – (О «фантастическом реализме», лаконизме и яркости выразительных средств).
3. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. – 304 с.

Электронные ресурсы:

1. Записи спектаклей Робера Лепаж (Канада), Дмитрия Крымова, Юрия Бутусова или Тимофея Кулябина – примеры синтеза актерской игры и технологий, монтажного мышления.
2. Канал «Театр им. Е. Вахтангова. Официальный» на YouTube – записи спектаклей, где видна яркая, «предъявленная» актерская форма (например, «Маскарад», «Евгений Онегин»).
3. Документальные фильмы о репетициях Анатолия Эфроса или Петра Фоменко – уроки тонкой режиссерской коррекции актера.

Лекция 11. Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором

Цель лекции: сформировать у студентов специализированные компетенции в режиссуре музыкальных номеров и управлении вокально-инструментальными коллективами в структуре театрализованного представления, основываясь на принципах музыкальной драматургии и специфике исполнительских искусств.

Задачи:

1. Проанализировать функции музыки в драматургии праздника и принципы ее визуализации (иллюстрация, контрапункт, метафора).
2. Изучить специфику работы с сольным вокалистом: от эмоционального проживания к целостному сценическому поведению.
3. Освоить методику режиссуры хора как коллективного сценического персонажа.
4. Сформировать навыки работы с симфоническим оркестром в шоу-формате.
5. Определить технологии интеграции живого звука и фонограммы, синхронизации с техническими службами.

Ключевые термины: Музыкальная драматургия, визуализация музыки, вокальная педагогика, сценическое поведение вокалиста, хор как коллективный персонаж, пластическая организация хора, симфонический оркестр в шоу, дирижер, саунд-продюсер, аранжировка, клик-трек, live-звук, фонограмма, технический синхрон, лейтмотив, аудиовизуальный контрапункт.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

На предыдущей лекции мы рассматривали работу с профессиональными актерами, где ключевым инструментом было слово и действенный анализ. Работа с музыкантом — иная реальность: здесь главный носитель смысла — звук, ритм, эмоция, воплощенная в музыкальной фразе. Как справедливо отмечает исследователь, музыка в драматическом театре (и тем более в праздничном действе) углубляет эмоциональную насыщенность и усиливает художественное воздействие на зрителя. Людвиг ван Бетховен утверждал: «Музыка — это откровение более высокое, чем мудрость и философия». Задача режиссера — сделать это откровение зримым.

Музыкальный номер в праздничной программе — часто эмоциональная кульминация, точка наивысшего напряжения. Непрофессиональная режиссура может убить даже прекрасный голос, оставив зрителя равнодушным.

Современные шоу (концерты Лары Фабиан, церемонии «Грэмми», выступления в рамках «Евровидения») демонстрируют высочайший синтез вокала, света, сценографии и драматургии. Режиссер, не понимающий природы музыки, оказывается беспомощным перед сложной задачей управления этим синтезом. Научиться быть не только постановщиком, но и драматургом звука, переводящим музыкальную эмоцию в пространственно-пластическое решение и управляющим сложным организмом музыкального коллектива.

Основная часть

Музыкальная драматургия: от ноты к событию

В драматическом театре музыка может выполнять различные функции: служить эмоциональным фоном, подчеркивать психологическое состояние персонажей, создавать исторический или национальный колорит, вскрывать подтекст по принципу контраста. В театрализованном представлении эти функции сохраняются, но приобретают особую остроту.

Песня или инструментальный фрагмент должны иметь свою внутреннюю драматургическую кривую:

- Завязка (вступление) — введение в эмоциональную атмосферу.
- Развитие (куплеты) — нарастание напряжения, конкретизация образа.
- Конфликт (контрастная часть, бридж) — перелом, смена ракурса.
- Кульминация (припев, апогей) — точка максимального эмоционального выброса.
- Развязка (кода) — завершение, последствие.

Режиссер обязан чувствовать эту структуру и переводить ее на язык сценических действий.

Три принципа визуализации музыки (по Сергею Эйзенштейну)

Сергей Михайлович Эйзенштейн в своей теории «вертикального монтажа» заложил основы понимания взаимодействия звука и изображения. Применительно к сценической практике можно выделить три ключевых принципа:

1. Иллюстрация.

Пластика, свет, сценография прямо соответствуют тексту и характеру музыки. Лирическая песня — нежные, плавные движения; героический марш — четкие, энергичные жесты. Этот принцип наиболее прост и нагляден, но таит опасность иллюстративности, потери подтекста.

2. Контрапункт (контраст).

Визуальный ряд противоречит или сложно соотносится с музыкой, создавая новый, более глубокий смысл. Классический пример: трагическая, щемящая музыка на фоне механических, бездушных, синхронных движений — рождается ощущение катастрофы, потери человеческого. Этот прием широко используется в современном танце и режиссуре.

3. Метафора.

Визуальный ряд является поэтическим обобщением, ассоциацией, вызванной музыкой. Музыка полета — образ парящей ткани, птицы, облака. Музыка борьбы — образ сталкивающихся стихий, света и тьмы. Метафора требует от режиссера и художника образного мышления высокой пробы.

Система лейтмотивов

Одним из мощнейших инструментов музыкальной драматургии является система лейтмотивов — повторяющихся музыкальных тем, закрепленных за персонажами, идеями или ключевыми ситуациями. Как отмечается в современных исследованиях, «эти музыкальные формулы превратились в эффективный драматургический приём, помогающий зрителю мгновенно, за несколько нот, распознавать героев и предвосхищать развитие действия» . Знаменитая тема Дарта Вейдера из «Звездных войн» — ярчайший пример: несколько нот самостоятельно передают суть персонажа, формируя у аудитории четкие ассоциации. В праздничном представлении лейтмотив может быть использован для обозначения выхода определенного героя, ключевой идеи или эмоционального поворота.

«Инженерия впечатлений»

Современное шоу требует точного, почти инженерного расчета эмоциональных пиков. Режиссер должен выстроить партитуру, где музыкальная кульминация совпадает со световым ударом, выходом артиста, пиротехническим эффектом или изменением видеоконтента. Как отмечает теоретик, музыка в современных аудиовизуальных искусствах становится «полноправным соавтором повествования», способным трансформировать визуальные образы и управлять временем.

Режиссура сольного вокалиста

Работа с певцом принципиально отличается от работы с драматическим актером. Здесь необходимо учитывать триединую природу исполнителя:

1. Эмоциональное проживание и техничность.

Вокалист должен «проживать» песню, но без малейшего ущерба для техники звукоизвлечения. Слеза, спазм, излишнее мышечное напряжение — враги голоса. Режиссер помогает найти внутренний образ, «картину», «историю», которая поддерживает вокальное звучание, а не мешает ему. Исследователь

В.В. Усов подчеркивает: «решение проблемы должно начинаться с изучения и систематизации профессиональных отношений режиссера и актера» в музыкальном театре.

2. Сценическое поведение.

Одна из главных проблем начинающих вокалистов — «станковость», зажатость, неумение оправдать свое пребывание на сцене. Режиссер работает над жестом, рожденным от дыхания и фразировки. Микрофон в руке — не барьер и не «вешалка», а партнер, продолжение голоса. Работа со стойкой требует особой пластической культуры.

3. Актерское существование в песне.

За каждой песней стоит подтекст (о чем она на самом деле?), адресат (кому я пою: всему залу, одному человеку в зале, самой себе?). Выстраивание действенной линии вокального номера — ключ к подлинности. К.С. Станиславский в работе с певцами-студийцами над образом Онегина настаивал на том, что «пение — то же действие, только организованное музыкально».

Драматургия вокального номера

Даже одна песня, длящаяся три минуты, должна иметь развитие. От какого эмоционального состояния к какому приходит исполнитель? Как это отражается в его перемещении по сцене, взгляде, пластике, взаимодействии с музыкантами? Режиссер выстраивает своего рода «микр осюжет», где каждый куплет — новый поворот.

Пример из практики: работа над образом Татьяны.

В.В. Усов приводит пример работы Б.А. Покровского с Г.П. Вишневской над образом Татьяны из оперы «Евгений Онегин». Режиссер добивался не просто красивого пения, а «сквозного действия» сцены письма, где каждый музыкальный период становился этапом борьбы героини со своим чувством и условностями. Этот подход — ключ к любой вокальной миниатюре.

Хор как коллективный сценический персонаж

В массовом сознании хор — это статичные ряды певцов за дирижером. Для режиссера праздника это мощнейший пластический и драматургический ресурс. Хор может быть:

- 1) Коллективным персонажем (народ, толпа, стихия, общественное мнение).
- 2) Лирическим героем (выразителем общей эмоции).
- 3) Комментатором (как в античной трагедии).
- 4) Живой сценографией (движущейся, меняющей форму структурой).

Исторически хор в древнегреческой драме был полноправным участником действия: он помогал автору раскрывать смысл трагедии, давал оценку поступкам героев с точки зрения морали, представлял как «глас народа» .

Визуальная и пластическая организация

Геометрия и перестроения.

Хор из 40-60 человек способен создавать на сцене живые картины, динамические формы: круги, волны, клинья, лабиринты. Приемы из арсенала массовых действий и мейерхольдовской биомеханики здесь работают блестяще. Важно, чтобы перестроения были мотивированы музыкальной фразировкой и драматургической задачей.

Синхронность.

Единство жеста, вдоха, движения достигается не муштрой, а общим пониманием музыки. Режиссер работает в тандеме с хормейстером: хормейстер отвечает за звук, режиссер — за сценическую реализацию.

Пластический жест хора.

Обобщенный, крупный жест, исполняемый всем составом (поднятие рук, наклон, шаг), создает мощный визуальный эффект и эмоциональный всплеск. Это язык, понятный зрителю на большом расстоянии.

Управление вниманием и эмоцией

Дирижер хора — ключевой союзник режиссера. Режиссер ставит драматургическую и пластическую задачу, хормейстер реализует ее в музыкальной ткани. В идеале — совместный поиск решений, где музыка и сцена рождаются одновременно.

Симфонический оркестр в пространстве шоу

Симфонический оркестр — сложный, иерархический организм, ориентированный прежде всего на акустическое восприятие. Музыканты привыкли сидеть в яме или на сцене, будучи «невидимыми» для зрителя. В шоу-формате требуется иное.

Задачи режиссера

1. Визуальная режиссура. Превращение музыкантов из «невидимок» в персонажей. Работа над осанкой, костюмом, включенностью в общее действие. Даже минимальная, но точная пластика (например, синхронный поворот струнной группы) может стать эффектным моментом.
2. Интеграция в шоу-формат. Оркестр на поворотном круге, внутри световой инсталляции, в диалоге с медиаконтентом. Пример — концерты U2 с оркестром, шоу «The Beatles: Love» Cirque du Soleil.
3. Взаимодействие с дирижером и саунд-продюсером. Согласование акустических (для зала) и технических (для трансляции) потребностей. Использование клик-трека для жесткой синхронизации с таймингом шоу.

Закон масштабирования

Особенности работы в зале (акустика, камерность) и на открытой площадке (системы звукоусиления, LED-экраны для крупных планов) принципиально различны. Режиссер должен предвидеть эти различия на этапе концепции.

Технический синтез: живой звук и фонограмма

Два подхода

Параметр «Живой» звук (live) Фонограмма («плюс»)

Энергетика Максимум, уникальность каждого исполнения Стабильность, предсказуемость

Риски Зависимость от акустики, возможные сбои Обвинения в «фанерности»

Возможности Аутентичность, доверие зрителя Сложные аранжировки, свобода пластики

Современные гибридные форматы

Сегодня редко используется «чистый» плюс. Чаще применяется гибрид: живой голос (или живая ритм-секция) на фоне записанного оркестра. Обязательное условие — использование in-ear monitors (IEM), позволяющих артисту точно слышать себя и фонограмму.

Главное правило

Все решения (live/фонограмма/гибрид) принимаются на этапе концепции и фиксируются в техническом райдере. Импровизация на генеральной репетиции в этом вопросе недопустима. Синхронизация звука, света и видео — основа успеха технологичного шоу.

Заключительная часть

Режиссер музыкального номера — это дирижер визуально-звукового ансамбля, где партитуру пишут композитор, аранжировщик, хореограф и художник по свету. Его задача — добиться, чтобы великий голос Фредди Меркьюри или мощь хора Георгия Свиридова были не только услышаны, но и увидены как целостное, потрясающее воображение событие. Это управление самой глубинной, «первозданной» эмоцией — музыкой.

Вопросы для самоконтроля:

1. Проанализируйте известный концертный номер (например, «Bohemian Rhapsody» Queen на Live Aid). Определите, какой принцип визуализации музыки (иллюстрация, контрапункт, метафора) в нем доминирует и как он реализован.
2. Вам нужно поставить лирическую балладу для молодой певицы в большом концертном зале. Опишите 3 режиссерских приема, которые помогут преодолеть ее «зжатость» и статичность.

3. Разработайте концепцию сценического решения для хора (60 человек), исполняющего гимн на открытии спортивных игр. Опишите ключевую пластическую идею и 2 варианта перестроения.
4. Почему работа с симфоническим оркестром на рок-фестивале требует особого подхода? Назовите 3 основных технических и психологических задачи режиссера в этой ситуации.
5. Обоснуйте, в каком случае вы, как режиссер, настояли бы на использовании фонограммы, а не живого звука для сложного танцевального номера с пением. Какие аргументы вы приведете артисту и продюсеру?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Искусство, 1964. – Т. 2: Вертикальный монтаж. – (Принципы соединения изображения и звука).
2. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник / И. Г. Шароев. – 4-е изд., испр. – Москва : ГИТИС, 2014. – 339 с. – (Главы о музыкальных номерах и концертной режиссуре).
3. Коробейников, С. С. Режиссура и музыка в театре : учебное пособие для вузов / С. С. Коробейников. – 2-е изд. – Москва : Юрайт, 2024. – 145 с. – (Высшее образование) .

Дополнительная:

1. Малинковская, А. В. Основы вокальной методики / А. В. Малинковская. – Москва : Музыка, 1987. – (Для понимания физиологии и психологии певца).
2. Анисимов, В. П. Художник и оркестр / В. П. Анисимов. – Ленинград : Искусство, 1984. – (О визуальной стороне дирижирования и оркестра).
3. Усов, В. В. Режиссер и актёр в современном музыкальном театре: совместная работа над вокально-сценическим образом / В. В. Усов // Вестник музыкальной науки. – 2015. – № 1 .
4. Катышева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Н. Катышева. – 7-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 256 с.

Электронные ресурсы:

1. Концертные фильмы: «Queen: Rock Montreal», «Beyoncé: Homecoming» (Netflix) – эталоны режиссуры музыкального шоу.
2. Записи выступлений Хора имени Пятницкого, Академического большого хора «Мастера хорового пения» – для анализа пластики и организации.
3. Музыка в драматическом театре // Театральная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://istoriya-teatra.ru/> .

Лекция 12. Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами

Цель лекции: сформировать у студентов профессиональный, этически выверенный подход к режиссуре, основанный на глубоком понимании аутентичности фольклорной традиции и методах ее адаптации к современной сценической форме без утраты сущностных качеств.

Задачи:

1. Проанализировать современный праздник как синтез аутентичной традиции и художественной интерпретации.
2. Изучить типологию фольклорных коллективов (носители, энтузиасты, народные хоры) и дифференцированные методы работы с ними.
3. Освоить принципы аутентичности: синкретизм, функциональность, естественный звук, импровизация.
4. Сформировать практические приемы сценической адаптации фольклорного материала (создание «фольклорной ситуации», звуковая реконструкция).
5. Определить этические границы и «опасные моменты» в работе с традиционной культурой.

Ключевые термины: Аутентичность, фольклорная традиция, синкретизм, первичная традиция, вторичная традиция, народный хор, диалект, фольклорная ситуация, обрядовый контекст, естественный («грязный») звук, бурдон, вариативность, стилизация, художественная обработка, этнографический знак.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Работа с фольклорным коллективом — это встреча с живой, органичной, но хрупкой традицией, которая существует по своим внутренним законам, зачастую не зафиксированным в нотах. Французский этнолог Клод Леви-Стросс отмечал, что фольклор — это «мышление в вещах», а не просто развлечение. Режиссер здесь выступает не как автор, диктующий свою волю, а как посредник между традицией и современным зрителем. В контексте национально-культурного возрождения фольклорный коллектив на празднике — не просто «колоритный номер», а знак идентичности, живая связь с корнями. Грубая, бездумная театрализация убивает этот знак, превращая живое искусство в безжизненную бутафорию. Примеры бережного, творческого подхода — фестиваль «Славянский базар», работа театра «Герем-квартет», белорусские фольклорно-этнографические театры «Жалейка», «Купалинка». Научиться быть не «постановщиком», а посредником между

миром традиции и миром современного зрителя, сохраняя честность перед обоими.

Основная часть

Типология коллективов: коллектив-носитель (первичная традиция)

Живые носители традиции из конкретной локальной среды (деревни, региона, этнической группы).

Часто это люди старшего поколения, не имеющие академического музыкального образования, но впитавшие традицию с детства. Носители не «исполняют» фольклор — они живут в нем. Для них песня неразрывно связана с обрядом, трудом, бытом. Они часто не понимают, что их искусство может быть «сценой».

Метод работы — этнографический. Режиссер здесь — ученик и документалист.

1. Задача: не мешать, не «улучшать», а создать условия для максимально естественного проявления традиции.
2. Минимум вмешательства: Никакой постановочной пластики «от себя». Только естественные жесты, связанные с функцией действия (прядение, тканье, вождение хоровода, работа с сельскохозяйственными орудиями).
3. Работа с естественным звуком: Ценность «неакадемического» звучания — сиповатости, фальцета, бурдона (фоновой «тянущей» ноты), бытовых шумов, особой диалектной манеры произнесения.

Коллектив вторичной традиции (энтузиасты, фольклористы-реконструкторы)

Городские любители, студенты, участники фольклорных студий, осознанно изучающие и воспроизводящие традицию.

Осознанное воспроизведение манеры, стиля, репертуара. Это уже «игра» в традицию, но максимально приближенная к подлиннику.

Метод работы — просветительско-педагогический.

- Задача: научить подлинной манере (звукоизвлечение, диалект, пластика, обрядовая логика).
- Режиссер работает в тандеме с этномузыкологом или хормейстером-фольклористом.
- Допустима осторожная стилизация и компоновка материала для сцены, но с обязательным сохранением «зерна» традиции.

Народный хор (профессиональный или любительский коллектив академического типа)

Профессиональные или хорошо подготовленные любительские коллективы, часто с академической вокальной выучкой, исполняющие обработки

народных песен. Фольклорный материал в условиях академической структуры, сценической дисциплины, усложненных аранжировок.

Метод работы — режиссерско-адаптационный.

- Задача: найти баланс между сценической выразительностью (требования большого зала, микрофоны, свет, усложненная пластика) и сохранением духа и основных примет стиля.
- Допустимо использование микрофонов, сложного света, неаутентичных аранжировок, но с глубоким пониманием исходного материала.

Принципы аутентичности (что нельзя терять):

Синкретизм

В народной традиции пение, танец, игра на инструментах, обрядовое действие, костюм — неразделимы. Это единый комплекс. На сцене этот синкретизм можно передать через целостное действие, а не через отдельные «номера»: поют — стоят, перестали петь — начали плясать. Все должно быть вплетено в единую ткань.

Функциональность

Каждая песня, пляска, обряд имели конкретную, часто утилитарную цель: календарная (вызвать дождь, обеспечить урожай), трудовая (ритмизовать работу), свадебная (оформить переход в новый статус), похоронная (оплакать и проводить). На сцене необходимо донести до зрителя эту функцию — через аннотацию в программе, через мизансцену, через предметный ряд, через комментарий ведущего.

Импровизация и вариативность

Фольклор живет в вариантах. Нет единственного «правильного» исполнения — есть бесконечное число вариаций, рождаемых здесь и сейчас. Режиссер не должен требовать от коллектива мертвой, раз и навсегда зафиксированной формы. Необходимо оставлять пространство для живой вариативности в рамках канона.

Естественный («грязный») звук

Одна из главных ошибок постановщиков — стремление «причесать» народный вокал под академический стандарт. Ценность подлинного фольклора — в его особой тембральности, в «неправильных» призвуках, в бурдоне (фоновой тянущейся ноте), в особой манере «подачи» голоса, связанной с диалектом и локальной традицией.

Диалект и локальная специфика

Недопустимо смешение разных локальных традиций в одном номере. Нельзя соединять костюм Рязанской губернии с песней Архангельской области, а хореографию — из третьего региона. Это создает безжизненный «винегрет»,

убивающий подлинность. Режиссер обязан знать (или консультироваться со специалистами), что из какого региона происходит.

Практические приемы сценической адаптации

1.Создание «фольклорной ситуации»

Главный прием — не «вынимать» песню из контекста, а воссоздавать на сцене фрагмент реального действия: фрагмент посиделок, свадебного обряда, колядования, трудового процесса. Это дает зрителю ключ к пониманию функции песни.

Вовлечение зрителя в эту ситуацию как в «сопричастного» (предложить повторять рефрен, участвовать в игровом моменте, отвечать на вопросы ведущего) усиливает эффект погружения.

2.Работа с костюмом и реквизитом

Костюм должен быть либо подлинным (из бабушкиного сундука), либо точной, научно обоснованной репликой. Важно показать, как костюм «звучит» в движении, как он взаимодействует с телом.

Реквизит — подлинные предметы быта (прялка, веретено, глиняный горшок, серп, коромысло, пояс, рушник), с которыми совершается осмысленное действие.

3.Звуковая реконструкция и шумовая партитура

Использование аутентичных инструментов (гусли, гудок, жалейка, дудка, колесная лира, бубен, варган).

Введение в номер бытовых шумов как части звукового ландшафта: скрип половиц, стук валька, шелест соломы, звон серпа, бляение овцы (запись или имитация). Это создает эффект погружения в среду.

4.Пространственное решение

Отказ от стандартной «рампы» и эстрадной «коробки». Более органичны: расположение коллектива в кругу, среди зрителей, на разных уровнях, в интерьере, имитирующем избу или природный ландшафт.

Опасные моменты и этические границы:

Типичные ошибки

1. Излишняя театрализация: Надевание псевдонародных масок, наигранный пафос («эх, разгуляй!»), слащавость, превращение живых людей в муз ейных кукол.
2. Неаутентичная аранжировка: Наложение симфонического оркестра или навязчивого бит-бокса на обрядовую песню без глубокого художественного смысла, просто «чтобы было современно».
3. Смешение локальных традиций: уже упомянутый «винегрет».

4. Пренебрежение к носителям: Отношение к бабушкам и дедушкам как к «материалу», а не как к учителям, носителям бесценного знания.

Этические принципы:

1. Принцип согласия: Полное информирование и согласие носителей на использование материала и его адаптацию. Они должны понимать, где и как будет использована их песня.
2. Принцип благодарности: Обязательное указание источника (деревня, исполнитель) в программе, буклете, титрах.
3. Принцип бережности: Любые изменения вносятся только при крайней необходимости и с глубоким пониманием, что именно мы теряем и что приобретаем взамен.

Принципы использования фольклорного наследия в народном празднике

Опираясь на труды известного белорусского фольклориста, профессора **Олега Михайловича Алехновича**, можно выделить ряд методологических принципов, обеспечивающих органичное включение фольклора в ткань современного праздника.

1. Воспроизведение местной традиционной основы. Фольклор всегда характеризуется конкретной локальной спецификой, отражает исторические и социальные условия, в которых он возник. Поэтому важно, чтобы в народном празднике использовался фольклорный материал, распространенный именно в данной местности. Это придает празднику творческую оригинальность и самобытность. Без этого все праздники были бы аналогичными, однотипными. Фольклорное произведение существует в различных вариантах, и исполняется по-разному в каждой местности. Исполнение местного фольклора способствует возрождению истоков традиционной культуры, объединяет и сплачивает людей.

2. Учет стилевых особенностей фольклора. Используя фольклор в празднике, следует помнить, что обработка традиционного наследия — это «настоящее и глубокое творчество, требующее хорошего знания народного языка» (Г. Ширма). Не всякое фольклорное произведение нуждается в творческой интерпретации, так как неизбежно теряет при обработке специфические особенности, что ведет к искажению фольклорной традиции, ее вульгаризации, примитивизму. Например, календарно-обрядовые песни, как правило, одноголосны, и исполнять их следует в этнографической подлинности. Добавление к их унисонной мелодии даже одного звука изменяет стилистику, жанровую структуру песен.

3. Использование фольклорного произведения во взаимосвязи и взаимодействии с другими традиционными жанрами и видами (танцами, инструментальной музыкой, сатирическими и юмористическими произведениями). Этот принцип вытекает из синкретической природы фольклора. Важнейшим генетическим свойством фольклора является отсутствие в нем разделения между жанрами, видами и родами. В фольклорном художественном творчестве используются одновременно словесные, хореографические, музыкальные, драматические средства. Синкретизм фольклора заключается не только в том, что различные виды искусства реализуются в нем одновременно, но и в том, что они являются необходимыми элементами раскрытия содержания фольклорного произведения.

4. Театрализация фольклорного материала (объединение концертной программы единым сюжетом). Практика проведения народных праздников показывает, что фольклорная песня, местный танец утрачивают нечто чрезвычайно важное, если они лишены сценического действия. Как, впрочем, и фольклорно-театральное исполнительство теряет какие-то качества без песни, музыки, танца. Все средства — песня, танец, движения, мизансцены — должны быть соподчинены между собой, служить раскрытию идеи фольклорного произведения. Иногда достаточно легкого покачивания головы, корпуса, чтобы передать главное в фольклорном произведении, ритмический, эмоциональный настрой песни, танца. В качестве сюжета для объединения фольклорных песен и танцев в празднике можно использовать местный стереотип традиционных вечеров (посиделок), забытых обрядов и обычаев. Театрализованное использование фольклора с элементами этнографического быта, обрядовым действием, танцем максимально воспроизводит традиционную ситуацию.

5. Воссоздание в народном празднике обряда или его фрагмента. Многие фольклорные произведения были приурочены к определенным календарным циклам и обрядам, поэтому для раскрытия их содержания и образного строя необходимо восстановление самих традиций. Приуроченные к календарно-земледельческому циклу обряды и обычаи, а вместе с ними и песни, на протяжении столетий составляли единое целое с жизнью людей. Поэтому эстетическая ценность таких произведений может быть раскрыта только в единстве с возрождением самого обряда или его фрагмента.

6. Этнографизм (употребление предметов быта, декоративно-прикладного искусства, костюмов). Использование в празднике этнографического фона, элементов быта, произведений народных умельцев придает ему исключительную уникальность и неповторимость. Большое значение для воплощения фольклора имеет этнографический костюм, свойственный данной местности. Он должен отражать не только национальную специфику праздника, но и этнографические особенности области, района, села. Нельзя не отметить некоторых недостатков,

проявляющихся в оформлении костюмов для праздника: стандартизация, чрезмерное увлечение орнаментикой, пестротой и т.д. Данные принципы и методы освоения фольклора в народном празднике вытекают из самой практики их проведения. Они не исчерпывают всего многообразия форм и методов, но являются своеобразным ориентиром, помогающим компетентно и профессионально освоить фольклорную традицию.

От ученичества к партнерству и режиссуре

Профессиональный рост режиссера в этой сфере проходит три этапа:

1. Ученичество: Погружение в традицию, сбор материала в экспедициях, общение с носителями, отказ от постановочных амбиций, работа «вторым номером».
2. Партнерство: Совместное творчество с коллективом, поиск сценической формы, которая устраивает и носителей, и режиссера.
3. Режиссура: Создание на основе традиции нового художественного высказывания, где аутентичный материал — язык, а режиссер — автор. Высший пример — спектакли Дмитрия Крымова, Алексея Левинского, использующие фольклорные архетипы как основу для современного театра.

Заключительная часть

Работа с фольклорным коллективом — это диалог с памятью культуры. Режиссер выступает в роли этнографа, переводчика и художника одновременно. Его успех измеряется не только аплодисментами, но и тем, узнали ли в его работе себя носители традиции и открыли ли для себя подлинную, а не бутафорскую красоту этой традиции современные зрители. Это работа, требующая смирения перед материалом и смелости в его интерпретации.

Вопросы для самоконтроля:

1. К вам на праздник приглашен фольклорный коллектив из глухой деревни (носители). Опишите ваши действия на первой встрече и ключевые принципы построения их номера.
2. В чем принципиальная разница в работе над сценическим образом для исполнителя народного хора и для участника коллектива вторичной традиции?
3. Предложите 2-3 приема создания «фольклорной ситуации» для номера «Осенние посиделки» на сцене концертного зала.
4. Заказчик требует «оживить» номер старинной лирической песни, добавив современную хореографию. Как вы, соблюдая этические принципы, сможете аргументированно отказаться или предложить компромисс?
5. Проанализируйте любое известное сценическое воплощение фольклора. Определите, к какому типу коллектива оно относится, и оцените баланс между аутентичностью и зрелищностью.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Алехнович, О. М. Белорусский музыкальный фольклор: традиции и современность / О. М. Алехнович. – Минск : Белорусская наука, 2010. – 367 с.
2. Гуд, П. А. Белорусское Купалье: композиция и семантика обрядовых действий / П. А. Гуд. – Минск : Белорусский университет культуры, 1999. – 137 с.
3. Котович, О. В. Сакральный мир традиции. 99 уроков народной культуры / О. Котович, Я. Крук. – Минск : Адукацыя і выхаванне, 2018. – 578 с.

Дополнительная:

4. Богатырёв, П. Г. Вопросы теории народного искусства / П. Г. Богатырёв. – Москва : Искусство, 1971. – 544 с.
5. Гусев, В. Е. Эстетика фольклора / В. Е. Гусев. – Ленинград : Наука, 1967. – 347 с.
6. Игры, забавы, игрища / составитель А. Ю. Лозка. – Минск : Беларуская навука, 1996. – 534 с.
7. Катышева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр / Д. Н. Катышева. – 7-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 256 с.
8. Путилов, Б. Н. Фольклор и народная культура / Б. Н. Путилов. – Санкт-Петербург : Наука, 1994. – 238 с.
9. Ширма, Р. Белорусские народные песни, загадки, пословицы : в 4 т. / Р. Ширма. – Минск : Беларусь, 1959–1976. – 4 т.
10. Щуров, В. М. Стилевые основы русской народной музыки / В. М. Щуров. – Москва : Композитор, 1998. – 464 с.

Электронные ресурсы:

1. Фонограммархив Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси им. К. Крапивы [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://folk.basnet.by>. – Дата доступа: 20.03.2026.
2. Канал «Фолк-Медиа» на YouTube [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/c/FolkMedia>. – Дата доступа: 20.03.2026.
3. Материалы научно-практических конференций «Традиционная культура ў сучасных умовах» / Национальный центр традиционной культуры и народного творчества НАН Беларуси [Электронный

ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nctk.by>. – Дата доступа: 20.03.2026.

Лекция 13. Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях

Цель лекции: сформировать у студентов особый, этически и художественно ответственный подход к режиссуре, связанный с постановкой ритуалов, обрядов и государственных церемоний, где форма, смысл и эмоция подчинены строгим протокольным и символическим законам.

Задачи:

1. Определить сущностные различия между ритуалом, обрядом и церемониалом и их функции в современной культуре.
2. Изучить структуру и компоненты обрядового действия (слово, символ, музыка, пластика).
3. Освоить принципы работы с исполнителями для создания атмосферы сакральности, торжественности и исторической достоверности.
4. Сформировать навыки режиссуры массовых сцен и управления вниманием больших групп в протокольных условиях.
5. Определить этические границы и профессиональную ответственность режиссера при взаимодействии с символическими и сакральными формами.

Ключевые термины: Ритуал, обряд, церемониал, протокол, государственная символика, сакральность, историческая достоверность, торжественность, минута молчания, вынос знамени, почетный караул, психологический жест, мизансцена, массовка как коллективный персонаж, «живые картины», степени театрализации (реконструкция, стилизация, метафора).

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Обращаясь к ритуалу и церемониалу – мы осознаем, что они являются диалогом с памятью социальной, государственной, с архетипами коллективного бессознательного. Как писал выдающийся нидерландский историк культуры Йохан Хейзинга в своем фундаментальном труде «Homo Ludens» (1938), ритуал есть высшая форма игры, где ставка — сакральный смысл, а участники и зрители вовлечены в действие, утверждающее миропорядок. В ритуале человек не изображает бытие, а становится его соучастником.

Церемонии открытия Олимпийских игр, инаугурации президентов, дни национальной независимости, военные парады, траурные митинги — эти события формируют коллективную идентичность, скрепляют общество общими символами и эмоциями. Ошибка режиссера здесь чревата не

эстетическим, а общественно-политическим резонансом, порой скандалом. Примеры безупречной режиссуры — церемонии «Памяти и Скорби» 22 июня в Брестской крепости, парады Победы на Красной площади. Как точно заметил режиссер массовых представлений

И.М. Туманов: «В массовом празднике нет мелочей. Каждый элемент, каждый шаг участника — это знак, обращенный к тысячам людей». Научиться быть не только художником, но и хранителем смысла, способным наполнить строгую, подчас жесткую форму глубокой, подлинной эмоцией и управлять ею с хирургической точностью. Мы рассмотрим, как работать с различными категориями исполнителей — от военнослужащих до ветеранов — и как выстраивать массовые сцены, где каждый участник становится носителем символического действия.

Основная часть

Ритуал

Ритуал (от лат. *ritualis* — обрядовый) — это исторически сложившаяся форма сложного символического поведения, упорядоченная система действий, выражающая определенные социальные и культурные взаимоотношения. Ритуал всегда имеет сакральное ядро, направлен на связь с высшими ценностями или силами. В. Тэрнер, крупнейший антрополог XX века, определял ритуал как «стереотипную последовательность действий, включающих жесты, слова и объекты, исполняемую в специально подготовленном месте и предназначенную для воздействия на сверхъестественные силы или существа». Примеры: зажжение Вечного огня, возложение венков к мемориалу, принесение присяги.

Обряд

Обряд — понятие более широкое, часто синонимичное ритуалу, но с акцентом на традиционность, повторяемость и связь с жизненным циклом (родины, свадьбы, похороны) или календарным циклом (масленица, купалье). Обряд маркирует ключевые точки жизни человека или общества, переводя его из одного состояния в другое: «обряд — это всегда переход, преодоление границы, и режиссер должен сделать этот переход зримым и эмоционально переживаемым».

Государственный церемониал

Церемониал — формализованный, строго регламентированный протокольный ритуал, воплощающий идею государства, его суверенитет, преемственность власти и историческую память. Это парады, инаугурации, встречи глав государств, вручение верительных грамот. Церемониал опирается на детально

прописанные сценарии, часто имеющие многовековую традицию (например, коронация британских монархов).

Общие функции

Несмотря на различия, все эти формы выполняют сходные функции:

1. Легитимация: утверждение существующего порядка, власти, ценностей.
2. Консолидация общества: объединение людей вокруг общих символов.
3. Передача культурного кода: трансляция традиции от поколения к поколению.
4. Переход в новое качество: инициация, смена статуса (посвящение в студенты, проводы в армию).
5. Катарсис: коллективное эмоциональное очищение через переживание.

Компоненты обрядового действия и степени театрализации

Основные компоненты

Любое ритуальное действие складывается из четырех взаимосвязанных компонентов, каждый из которых требует особого режиссерского подхода.

1. Слово.

Текст в ритуале — это не просто информация, а сакральная формула. Клятва, гимн, молитва, торжественное обещание должны произноситься не «как роль», а как личное убеждение, как действие. Режиссер работает над интонацией, паузами, дыханием, добиваясь не артистизма, а подлинности. Для военнослужащих текст присяги — это юридический акт, и задача режиссера — помочь сохранить торжественность без ложного пафоса.

2. Символ.

Флаг, герб, знамя, орден, огонь, вода, хлеб-соль, венок — каждый символ несет огромную смысловую нагрузку. Обращение с ними требует особого пиетета. Движения с символами должны быть выверены, замедлены, значимы. Режиссер обязан знать историю и семантику каждого символа, чтобы не допустить профанации. Например, вынос знамени — это не просто перемещение предмета, а ритуал, требующий особого строевого шага, фиксации взгляда, дистанции между знаменосцем и ассистентами.

3. Музыка.

Гимн, траурная или торжественная мелодия запускает коллективную эмоциональную реакцию. Выбор музыки, ее громкость, момент включения — все это тонкие инструменты управления состоянием зала. В траурных церемониях музыка часто становится «камертоном» скорби, задавая темп и глубину переживания.

4. Пластика.

Движение знаменной группы, почетного караула, участников возложения венков — это пластика смысла. Каждый шаг, поворот головы, наклон, положение рук регламентированы либо уставом (для военных), либо традицией (для гражданских). Режиссер должен добиться абсолютной синхронности и внутренней наполненности каждого движения, избегая механистичности.

Степени театрализации (по И.М. Туманову)

И.М. Туманов в своей книге «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта» выделяет три степени театрализации, которые применимы и к ритуальным формам:

1. Реконструкция: максимально точное, документальное воспроизведение исторического или традиционного действия. Цель — аутентичность, погружение зрителя в подлинную атмосферу эпохи или обряда. Пример: исторические реконструкции Полтавской битвы или Бородинского сражения.
2. Стилизация: использование характерных черт, образов, знаков эпохи или обряда в художественной форме, с определенной долей условности. Пример: стилизованный свадебный обряд на сцене, где сохранены ключевые моменты, но они адаптированы для восприятия современного зрителя.
3. Художественная метафора: создание на основе ритуальной логики принципиально нового художественного образа, не копирующего, а переосмысляющего традицию. Пример: пролог Олимпийских игр в Сочи, где история России была представлена через череду ярких метафор.

Работа с военнослужащими, почетным караулом, знаменными группами

Эта категория исполнителей — особая. Они не актеры, их задача — не играть, а реально выполнять воинский ритуал. Режиссер работает здесь не напрямую с каждым солдатом, а через командиров подразделений.

Задачи режиссера:

1. Добиться абсолютной синхронности, чеканности шага, выправки.
2. Создать внутреннюю собранность, состояние «здесь и сейчас», исключая механистичность.
3. Обеспечить понимание смысла каждого элемента ритуала (почему именно такой шаг, такой поворот).

Методы работы:

- Совместные тренировки с командиром, объяснение задач на языке устава и режиссуры.
- Акцент на волевом акте, чувстве долга, чести.
- Многократные репетиции с фиксацией временных и пространственных параметров.

Работа с ветеранами, очевидцами событий, детьми войны

Это самая сложная и деликатная категория. Ветераны — живые носители истории. Их подлинность — главный режиссерский ресурс, но их психофизические возможности ограничены.

Задачи режиссера:

1. Сохранить подлинность эмоции, избегая пафоса, наигрыша, фальши.
2. Обеспечить комфортные условия участия (место, время, поддержка).
3. Помочь в организации выхода, произнесении текста, возложении цветов.

Методы работы:

- Минимальное вмешательство. Режиссер не ставит задачи «сыграть», а лишь предлагает естественное поведение в предлагаемых обстоятельствах.
- Предварительная беседа, объяснение контекста, но без давления.
- Репетиции — только самые необходимые, щадящие, с учетом состояния.
- Создание поддерживающей атмосферы вокруг ветерана (помощники, медперсонал).

Создание «торжественной сосредоточенности»

Для всех участников ритуала — от солдат до официальных лиц — режиссер должен создать особое психофизическое состояние, которое можно назвать «торжественной сосредоточенностью». Это не игра, а реальное внутреннее состояние.

Приемы достижения:

- Контроль дыхания (медленный, глубокий вдох-выдох перед выходом).
- Фиксация внимания на символе (флаг, огонь, венки).
- Медленный темпоритм, исключающий суету.
- Внутренний монолог, связанный с осознанием значимости момента.

Массовая сцена как коллективный персонаж

В церемониях и ритуалах массовка (участники митинга, зрители на трибунах, живая цепочка) перестает быть фоном и становится активным коллективным персонажем. Управление тысячами людей требует особых навыков.

Методы управления вниманием и реакцией:

- Через ключевые символы: одновременное поднятие флагов, зажжение свечей, возложение цветов создает мощный визуальный и эмоциональный эффект.
- Через коллективные действия: минута молчания, скандирование лозунгов, исполнение гимна объединяют массу в единый организм.
- Через построение «живых картин» или скульптурных композиций. Например, «живая стена» из ветеранов с портретами погибших — образ, обладающий огромной символической силой.

Приоритет смысла над эффектом.

В ритуальной режиссуре недопустимы эффекты ради эффектов. Каждый элемент, каждое движение должны работать на общую идею, усиливать, а не отвлекать от смысла. Как отмечал И.М. Туманов, «массовое действие — это не калейдоскоп картинок, а развернутая во времени и пространстве драматургия, где все подчинено сверхзадаче» .

Этические принципы и ответственность режиссера :

1.Принцип достоверности

Режиссер обязан проводить тщательную историческую и культурную экспертизу всех элементов ритуала: текстов, символов, формы одежды, музыки, порядка действий. Недопустимы ошибки, искажающие смысл.

2.Четкое разграничение сакрального и зрелищного

Ритуал не должен превращаться в шоу. Есть вещи, которые нельзя «обыгрывать» — минута молчания, возложение венков, принесение присяги. Здесь режиссер должен обеспечить максимальную аутентичность и сдержанность.

3.Принцип уважения

К участникам (особенно к ветеранам), к символам, к чувствам зрителей. Недопустимы любые действия, которые могут быть восприняты как оскорбление памяти или государственных символов.

4.Безопасность

Физическая и психологическая безопасность участников, особенно в массовых сценах, — абсолютный приоритет. Режиссер обязан предусмотреть все риски: давку, пожароопасность, состояние здоровья пожилых людей.

5.Соблюдение протокола

В государственных церемониях официальный регламент имеет безусловный приоритет над художественным вымыслом. Режиссер должен точно знать протокол (порядок выноса флага, кто за кем идет, кто кому уступает место) и неукоснительно его соблюдать.

6. Личная ответственность

Режиссер ритуальных действий несет высочайшую ответственность — не только за эстетический результат, но и за сохранение исторической правды, за эмоциональное состояние тысяч людей, за образ страны или региона в глазах мировой общественности.

Заключительная часть

Режиссер ритуально-церемониального действия — это художник, работающий с самой серьезной материей — коллективной памятью и идентичностью. Его инструменты — не краски и звуки, а символы, ритмы и состояния людей, приведенные в состояние высокого внутреннего резонанса. Это режиссура, где «как» неотделимо от «зачем», а красота рождается из абсолютной точности и глубины смысла. Как писал В. Тэрнер, «ритуал раскрывает глубочайшие ценности общества». Задача режиссера — сделать это раскрытие максимально полным и достоверным.

Вопросы для самоконтроля:

1. В чем ключевое различие в работе режиссера с профессиональным актером в спектакле и с военнослужащим в церемонии выноса знамени? Назовите 2-3 принципиальных отличия в методе.
2. Вам поручена постановочная часть митинга-реквиема. Опишите, как вы будете выстраивать 5-минутный эпизод «Возложение венков» с точки зрения мизансцены, работы с символом (венки) и управления эмоциональным состоянием участников.
3. Почему при работе с ветеранами на торжественном собрании режиссер должен минимизировать свои указания? Какой режиссерский прием здесь может быть основным?
4. Проанализируйте с точки зрения режиссуры любой известный государственный ритуал (например, «Смена почетного караула у Вечного огня»). Какие компоненты обрядового действия в нем задействованы и как они взаимодействуют?
5. Где проходит этическая граница между художественным усилением реального ритуала и его профанацией? Приведите пример допустимого и недопустимого приема.
6. Опишите три степени театрализации по И.М. Туманову и приведите примеры их применения в современных церемониях.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Москва : Искусство, 1976. – 320 с. – (Классические основы, главы о массовых действиях и степенях театрализации).
2. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с. – (Разделы о государственных и народных праздниках, обрядах).
3. Тэрнер, В. Символ и ритуал / В. Тэрнер. – Москва : Наука, 1983. – 278 с. – (Антропологический анализ структуры ритуала и символа).

Дополнительная:

1. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – Москва : Азбука-Аттикус, 2018. – 400 с. – (Фундаментальный труд о роли игры и ритуала в культуре).
2. Геннеп, А. ван. Обряды перехода / А. ван Геннеп. – Москва : Восточная литература, 1999. – 198 с.
3. Устав гарнизонной и караульной служб Вооруженных Сил Республики Беларусь. – Минск : Министерство обороны, 2022. – (Образец протокольной точности, регламентация церемониалов).
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – 4-е изд., испр. – Москва : ГИТИС, 2014. – 339 с. – (Главы о массовых действиях и церемониях).

Электронные ресурсы:

1. Официальные видеозаписи государственных церемоний Российской Федерации и Республики Беларусь (День Победы, День Независимости, инаугурации) – для анализа режиссерских решений.
2. Документальные фильмы об организации крупнейших церемоний открытия Олимпийских игр (особенно «Олимпиада-80», «Лондон-2012», «Сочи-2014») – примеры синтеза ритуала и зрелища.
3. Архивные кадры исторических парадов и митингов – для понимания эволюции церемониальных форм.

Лекция 14. Работа режиссера с хореографом и танцевальным коллективом

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание принципов творческого тандема «режиссер – хореограф», методологии постановки танцевальных номеров и массовых пластических композиций в структуре театрализованного представления, а также специфики работы с танцовщиками разных уровней подготовки.

Задачи:

1. Определить зоны ответственности и принципы взаимодействия режиссера и хореографа (балетмейстера) в постановочном процессе.
2. Изучить функции хореографии в празднике и основные жанровые направления сценического танца.
3. Освоить методы работы с кордебалетом как единым организмом и с солистом как актером в танце.
4. Сформировать навыки постановки массовых пластических композиций и работы с непрофессиональными танцевальными коллективами.
5. Проанализировать интеграцию хореографии с другими выразительными средствами (свет, костюм, видео) и роль драматургии танца (хореодраматургии) в создании целостного номера.

Ключевые термины: Хореограф (балетмейстер), хореодраматургия, пластическая драматургия, лексика танца, композиция, кордебалет, пластический лейтмотив, танцтеатр (Пина Бауш), сценический танец, эстрадный танец, массовая пластическая композиция, синхронность, перестроение, реквизит в танце, световая партитура.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Танец — это «поэзия, написанная телом». Великая балерина Майя Плисецкая говорила: «Танец — это объяснение в любви, без слов». Режиссер должен понимать этот язык, чувствовать его грамматику и синтаксис.

Танцевальный номер — универсальный и мощный инструмент воздействия: от флешмоба на городской площади до сложнейших постановок в шоу «Танцы» или Cirque du Soleil. Непонимание законов хореографии ведет к эстетическому провалу, когда танец воспринимается как бессмысленный набор движений. Как подчеркивал Ростислав Захаров, «танец только тогда становится искусством, когда он осмыслен, когда каждое движение танцора оправдано внутренним содержанием». Научиться вести продуктивный диалог с хореографом, ставить перед ним художественные задачи и грамотно интегрировать результат его работы в общую драматургию представления. Мы рассмотрим, как рождается хореографический номер, какие законы композиции лежат в его основе, и как режиссер может стать соавтором танца, не вторгаясь в профессиональную область хореографа.

Основная часть

Тандем «Режиссер – Хореограф»: разграничение ролей и творческий диалог

В любом синтетическом представлении взаимодействие режиссера и хореографа строится на четком, но гибком разделении функций.

Режиссер отвечает за «что» и «зачем»:

1. Формулирует сверхзадачу эпизода, его место в общей драматургии.
2. Задает образный строй, характер, эмоциональное состояние.
3. Определяет функцию номера в представлении (экспозиция, развитие, кульминация).
4. Координирует взаимодействие танца с другими компонентами (слово, музыка, видео, свет).

Хореограф / балетмейстер отвечает за «как»:

1. Переводит режиссерскую идею на язык пластики.
2. Создает лексику танца (набор движений) и композицию (пространственное и временное построение).
3. Отрабатывает технику, синхронность, выразительность с коллективом.
4. Работает с телом танцовщика как с инструментом.

Идеальная модель — диалог и взаимопроникновение. Как отмечал известный балетмейстер Николай Боярчиков, «балетмейстер и режиссер должны быть союзниками, а не конкурентами. Режиссер может подсказать пластическую метафору, хореограф — предложить неожиданное драматургическое решение через движение».

В своей книге «Искусство балетмейстера» Ростислав Захаров подчеркивает: «Балетмейстер не может быть только сочинителем танцев. Он должен быть и режиссером своего произведения. Но в условиях массового представления, где танец — лишь часть целого, необходим режиссер-дирижер, объединяющий все компоненты».

Функции хореографии в представлении и жанровые направления

Хореография может выполнять в представлении различные роли:

1. Иллюстративная — визуализация музыки, создание эмоционального фона, «декоративный» танец.
2. Сюжетообразующая — танец является основным носителем драматургии (как в балете, мюзикле, хореографической миниатюре).
3. Атмосферообразующая — создание эмоционального климата через ритм, динамику, пластический рисунок.
4. Зрелищная — демонстрация виртуозности, сложности, красоты движения, эффектное шоу.

Основные жанры сценического танца

Режиссер должен ориентироваться в жанровом разнообразии, чтобы грамотно ставить задачи хореографу.

1. Классический танец (основан на школе, например, Вагановской). Характеризуется четкостью линий, выворотностью, воздушностью. Применяется в номерах, требующих изящества, аристократизма, сказочности.
2. Народно-сценический танец — стилизация национальной пластики. Важны характерность, работа с предметами, этнографическая достоверность.
3. Современный танец (contemporary) — широкий спектр техник (Грэхем, Лимона, релиз-техника). Акцент на естественности, весе, дыхании, эмоциональной выразительности. Позволяет передавать сложные психологические состояния.
4. Эстрадный танец — яркий, синтетический, часто коммерчески ориентированный. Может включать элементы джаза, хип-хопа, акробатики, степа.
5. Танцтеатр (Tanztheater) — направление, связанное с именем Пины Бауш, где танец неразрывно связан с театральным действием, бытовым жестом, личным переживанием исполнителя.

Законы драматургии в танце (хореодраматургия)

Любой танцевальный номер, даже самый короткий, должен строиться по законам драматургии. Исследователь хореодраматургии И.Г. Есаулов в своей работе определяет танец как «развернутое во времени и пространстве пластическое действие, имеющее экспозицию, завязку, развитие, кульминацию и развязку»

Ростислав Захаров в книге «Сочинение танца» подробно разбирает эти этапы:

1. Экспозиция — знакомство с персонажами, их характерами, исходной ситуацией.
2. Завязка — начало действия, возникновение конфликта или задачи.
3. Развитие — серия событий, нарастание напряжения.
4. Кульминация — высшая точка эмоционального напряжения, главное событие.
5. Развязка — завершение действия, вывод

Захаров настаивает: «Танец не может быть бессмысленным набором красивых движений. Он должен рассказывать историю, пусть даже самую простую, или передавать состояние»

Грамматика танцевального искусства

В своем фундаментальном труде «Грамматика танцевального искусства» американский хореограф и педагог Дорн (вероятно, имеется в виду Дорн Фредерик или другой автор) систематизирует элементы танца как языка. Он выделяет:

1. Лексику — словарь движений (па, позы, прыжки, вращения).
2. Синтаксис — правила соединения движений в предложения (комбинации) и периоды (вариации).
3. Фразировку — распределение движения во времени, дыхание танца.
4. Интонацию — динамические и ритмические оттенки, делающие танец выразительным

Дорис Хамфри, одна из основоположниц американского современного танца, в своей книге «Искусство сочинять танец» развивает идею о том, что «хореограф должен понимать архитектуру движения: как оно начинается, развивается и приходит к завершению. Каждый жест имеет свой вес, свою энергию, свою траекторию».

Работа над номером: от замысла к воплощению

Процесс создания хореографического номера можно представить как последовательность шагов:

1. Замысел — рождение идеи, образа, темы. Режиссер и хореограф обсуждают, что должен выразить танец.
2. Отбор музыки — поиск музыкального материала, соответствующего замыслу. Музыка определяет ритмическую и эмоциональную основу.
3. Композиционный план — хореограф создает схему номера: выходы, перестроения, сольные фрагменты, кульминацию.
4. Сочинение лексики — придумывание конкретных движений, комбинаций, их отбор и шлифовка.
5. Репетиционный процесс — разучивание, отработка техники и выразительности.
6. Интеграция с другими элементами — соединение со светом, костюмами, видео.

Владимир Смирнов в книге «Искусство балетмейстера» подчеркивает, что «хороший хореограф всегда работает с воображением танцовщика, а не только с его телом. Он должен заразить исполнителя своей идеей, тогда движение станет живым».

Методы работы с разными типами танцевальных составов Работа с кордебалетом (единый организм)

Кордебалет — это «массовка» в балете, но в руках хорошего хореографа он становится мощным выразительным средством. Задача режиссера — добиться абсолютной синхронности и ансамблевости, ощущения единого организма.

Метод: акцент на геометрии построений (линии, колонны, круги), единый энергетический импульс. Режиссер и хореограф работают с группой как с одним персонажем, управляя ее перемещениями в пространстве. Ростислав Захаров советует: «В массовом танце важно, чтобы все участники думали, как один человек. Этого можно достичь только через долгие репетиции и создание общего чувства ответственности».

Работа с ансамблем как группой индивидуальностей

Если кордебалет должен быть монолитным, то ансамбль может состоять из ярких солистов, взаимодействующих друг с другом. Задача — сохранить единство, но дать проявиться характерам.

Метод: создание небольших групп внутри ансамбля, диалоги между ними, вариации у солистов на общую тему. Здесь уместно обратиться к опыту Игоря Моисеева, который в своих народных танцах умело сочетал массовость и индивидуальность.

Работа с солистом

Раскрытие индивидуальности танцовщика, создание актерского существования в танце — высший пилотаж. Метод Пины Бауш (Tanztheater) — генерация движения от личного опыта, памяти, эмоции танцовщика. Она говорила: «Меня интересует не то, как люди двигаются, а то, что ими движет»

В работе над сольным номером важно найти «зерно» роли, внутренний монолог, который танцовщик ведет через тело. Как писал Ростислав Захаров, «танец солиста — это монолог, и он должен быть таким же осмысленным, как монолог драматического актера».

Работа с непрофессиональными коллективами

На праздниках часто приходится ставить номера с любителями, детьми, сотрудниками фирм. Здесь техника уступает место энергии и искренности. Задача режиссера — скрыть недостаток техники за счет выразительной композиции и эмоционального настроения.

Метод: упрощение лексики, использование повторяющихся, но эффектных паттернов (например, простые перестроения, синхронные жесты), сильная работа с костюмом и реквизитом, который помогает движению и маскирует ошибки. Акцент на радости исполнения, вовлеченности. Как отмечает И.Г.

Есаулов, «в любительском танце важнее не чистота линий, а та правда чувства, которую участники несут зрителю».

Интеграция хореографии в синтетическое зрелище

Танец в современном представлении редко существует изолированно. Он взаимодействует с другими выразительными средствами.

Свет не просто освещает, а рисует, выделяет, создает настроение. Свет может стать партнером танцовщика, его тенью, контрапунктом. Важна синхронизация кульминационных движений со световыми ударами.

Костюм и реквизит должны быть продолжением тела. Как ткань в танце Акрама Хана или шляпа в степе — они «танцуют» вместе с исполнителем. Костюм не должен сковывать движение, он должен подчеркивать его, помогать выражать образ.

Взаимодействие с медиаконтентом — одна из самых сложных задач. Танцовщик вступает в диалог с проекцией: отражает ее, противопоставляет себя ей, управляет ею. Требуется точность тайминга, фиксация меток, развитое пространственное воображение.

Контроль темпа, ритма и паузы — задача режиссера. Он следит, чтобы танец «дышал» в общем ритме представления, чтобы не возникало затяжек или суеты. В постановочной партитуре должны быть зафиксированы все ключевые моменты взаимодействия.

Безопасность и этика

Приоритет безопасности — особенно в работе с трюковыми элементами, подъемниками, сложным реквизитом. Обязательна страховка, отработка падений, знание техники безопасности. Режиссер и хореограф несут ответственность за здоровье исполнителей.

Уважение к физическим возможностям и пределам танцовщиков. Недопустимо требовать невозможного, рискуя здоровьем. Каждый организм уникален, и задача хореографа — раскрыть потенциал, а не сломать его.

Коллективная ответственность за результат. Атмосфера в коллективе, создаваемая режиссером и хореографом, напрямую влияет на качество исполнения. Взаимное уважение, поддержка, вдохновение — залог успеха.

Заключительная часть

Работа с хореографом и танцевальным коллективом — это искусство управления движущейся скульптурой, где материал — живое, одушевленное, тренированное человеческое тело. Режиссер выступает в роли архитектора эмоций и смысла, который, опираясь на профессионализм хореографа, строит

из тел, пространства, света и музыки целостное высказывание, способное говорить напрямую с подсознанием зрителя. Как сказала Дорис Хамфри, «танец — это видимая музыка». И режиссер должен сделать так, чтобы эта музыка звучала в унисон со всем представлением.

Вопросы для самоконтроля:

1. Сформулируйте четкую художественную задачу (сверхзадачу) для хореографа, если вам нужен танец, открывающий праздник «День города» с темой «Возрождение». Какие жанровые решения вы могли бы предложить?
2. В чем ключевое отличие в режиссерском подходе к постановке номера для кордебалета из 20 человек и для современного дуэта в стиле contemporary?
3. Как метод Пины Бауш («танцтеатр») можно применить в работе с непрофессиональным коллективом на корпоративном празднике? Опишите возможный этюд.
4. Вам нужно поставить массовый флешмоб (200 человек) на главной площади. Опишите 3 приема, которые позволят добиться зрелищности при минимальной сложности движений.
5. Проанализируйте любой известный танцевальный номер из шоу (например, из «Танцы» на ГНТ). Попробуйте «разделить» работу режиссера и хореографа: какие решения, по вашему мнению, могли быть инициированы режиссером постановки, а какие — принадлежат хореографу?
6. Используя законы драматургии (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка), придумайте короткую историю для сольного танцевального номера на 2-3 минуты.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Есаулов, И. Г. Хореодраматургия: искусство создания танца / И. Г. Есаулов. – Москва : ГИТИС, 2020. – 256 с.
2. Захаров, Р. В. Искусство балетмейстера / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1954. – 432 с.
3. Захаров, Р. В. Сочинение танца / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 224 с.
4. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – Москва : ВТО, 1976. – 352 с.
5. Хамфри, Д. Искусство сочинять танец / Дорис Хамфри ; пер. с англ. – Москва : Радуга, 2003. – 320 с.
6. Смирнов, В. В. Искусство балетмейстера / В. В. Смирнов. – Москва : Просвещение, 1986. – 192 с.
7. Карпенко, В. Н. Основы хореографии и драматургии танца / В. Н. Карпенко. – Москва : Владос, 2015. – 224 с.

Дополнительная:

1. Бауш, П. Пина Бауш: танец – это язык. – Интервью, документальные фильмы, книги-альбомы.
2. Боярчиков, Н. Н. О балетмейстерском образовании / Н. Н. Боярчиков // Балетмейстер и педагогика : сборник статей. – Санкт-Петербург : Академия русского балета, 2005. – С. 110–125.
3. Дорн, Ф. Грамматика танцевального искусства / Ф. Дорн ; пер. с англ. – Москва : Искусство, 1985. – 240 с.
4. Фокин, М. М. Против течения. Воспоминания балетмейстера / М. М. Фокин. – Ленинград ; Москва : Искусство, 1962. – 384 с.
5. Сигалова, А. Хореограф – это... / А. Сигалова // Статьи и интервью в журнале «Балет».

Электронные ресурсы:

1. Документальные фильмы о Пине Бауш: «Pina» (реж. Вим Вендерс).
2. Канал «World of Dance» на YouTube – анализ современных тенденций.
3. Записи спектаклей Театра танца «Провинциальные балы» (реж. Дмитрий Астрахан, хор. Эдвальд Смирнов) – пример синтеза драмы и хореографии.
4. TED-выступления известных хореографов (например, Уэйна МакГрегора).

Лекция 15. Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра

Цель лекции: сформировать у студентов профессиональные компетенции в режиссуре номеров циркового и эстрадно-оригинального искусства, основанные на понимании специфики трюковой драматургии, психологии исполнителя-виртуоза и синтеза аттракциона с художественным образом.

Задачи:

1. Проанализировать различия цирковой и эстрадной драматургии (номер vs аттракцион) на основе работ И. А. Богданова и Ю. А. Дмитриева.
2. Изучить классические цирковые жанры и эстрадные формы оригинального жанра, их выразительные средства.
3. Освоить принципы создания «трюка-образа» и интеграции трюка в сюжетный контекст.
4. Сформировать навыки работы с психологией риска, постановки ансамблевых трюковых комбинаций и взаимодействия с техническими специалистами.

5. Определить методы режиссуры взаимодействия с залом («режиссура аплодисментов») и адаптации номера к разным форматам.

Ключевые термины: Оригинальный жанр, цирковая драматургия, трюк, аттракцион, номер, клоунская маска («Белый» и «Рыжий» клоун), шпрыхсталмейстер, новый цирк (Cirque du Soleil), трюк-образ, экспозиция номера, кульминационный трюк, комплимент, реприза, риск как художественный элемент, технический райдер.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИИ

Вводная часть

Юрий Александрович Дмитриев: «цирк — это искусство человеческой отваги, ловкости и непревзойденного мастерства, где трюк становится не просто техническим достижением, а выражением духа человека».

Современное шоу-пространство немыслимо без элементов оригинального жанра: от уличных фестивалей до грандиозных постановок Cirque du Soleil. Режиссер должен уметь не просто вставить трюк в программу, а осмыслить его художественно, превратить цирковой номер в часть единого драматургического целого. Исследователь эстрады И.А. Богданов подчеркивает: «Эстрадный номер в любом жанре, будь то музыкальная эксцентрика или клоунада, должен обладать самостоятельной драматургией, быть маленьким спектаклем». Научиться быть для циркача, жонглера или эквилибриста не только координатором безопасности, но и соавтором по созданию художественного мифа вокруг его невероятного умения.

Основная часть

Драматургия номера: от трюка к образу

Номер как микродрама

И.А. Богданов в своем фундаментальном труде «Постановка эстрадного номера» определяет номер как «отдельное, законченное произведение эстрадного искусства, обладающее собственной драматургией, композицией и сценическим воплощением» Он настаивает на том, что даже чисто трюковой номер не может быть бессмысленным набором движений: «Трюк сам по себе еще не искусство. Искусство начинается там, где трюк становится средством выражения образа, мысли, эмоции».

Трюк и аттракцион: различие понятий

В цирковой и эстрадной практике важно различать трюк и аттракцион.

- Трюк — отдельное законченное действие, демонстрирующее виртуозное мастерство (сальто, сложный жонглерский элемент, иллюзионный эффект).
- Аттракцион — по определению Богданова, это «сложный комплекс трюков, выстроенный в законченное художественное целое, часто с элементами сюжета или ярко выраженной образной идеей». Аттракцион становится «гвоздем программы», он запоминается зрителю как событие.

Ю.А. Дмитриев, анализируя историю цирка, отмечает, что лучшие цирковые номера всегда отличались именно аттракционностью: «В номере должна быть своя интрига, свое развитие, своя кульминация. Зритель должен не просто удивляться, а переживать вместе с артистом»

Классическая структура номера:

И.А.Богданов предлагает четкую драматургическую структуру номера, применимую к любому оригинальному жанру:

1. Экспозиция. Представление артиста, создание образа, настройка зрителя на определенную эмоциональную волну. Здесь важно не просто выйти, а сразу заявить характер, атмосферу, жанр. «Выход артиста — это уже начало действия, он должен быть выразительным и оправданным».
2. Развитие. Серия трюков нарастающей сложности. Это «разговор» артиста со зрителем на языке его жанра. Важно, чтобы каждый следующий трюк был не просто сложнее, но и драматургически оправдан, раскрывал новые грани образа. Богданов подчеркивает: «Трюки должны быть связаны между собой не только технически, но и логически, как звенья одной цепи».
3. Кульминационный трюк. Самый сложный, рискованный элемент, точка наивысшего напряжения. Кульминация должна быть подготовлена всем предшествующим развитием. Дмитриев писал: «В цирке зритель всегда ждет "самого страшного" или "самого удивительного" момента. Этот момент должен быть подан так, чтобы зал взорвался аплодисментами».
4. Финал (комплимент). Достойное завершение номера, благодарность залу, финальная поза. Финал не должен быть скомканным. «Зритель должен унести с собой законченный образ, а не ощущение оборванной нити».

Создание «трюка-образа»

Центральная задача режиссера — помочь артисту перейти от демонстрации мастерства («я умею») к художественному высказыванию («я, таким образом, рассказываю историю»). Например, жонглер может быть представлен не просто как человек с шарами, а как «повелитель хаоса», упорядочивающий мир; эквилибрист — как «искатель равновесия в зыбком мире».

«В номере жонглера Сергея Игнатова каждый брошенный и пойманный предмет имел свой смысл, свою интонацию. Это был диалог с предметами, борьба с хаосом, и зритель это чувствовал».

Интеграция в общую драматургию представления

Номер оригинального жанра не должен быть вставным, «номером-прокладкой». Он должен работать на общую сверхзадачу праздника, вносить новый эмоциональный или смысловой поворот. Режиссер обязан найти место номеру в событийном ряду: например, кульминационный трюк воздушного гимнаста может стать метафорой взлета, освобождения, победы.

Классические жанры и эстрадные формы

Классические цирковые жанры

Ю.А. Дмитриев в своих работах выделяет основные группы цирковых жанров, основанных на принципе демонстративной виртуозности в манеже:

Акробатика (прыжковая, силовая, пластическая) — искусство владения телом в пространстве.

Эквилибристика — удержание равновесия в сложных условиях (на канате, шаре, лестнице).

Жонглирование — манипуляция предметами (мячи, булавы, кольца, диаволо).

Иллюзионизм — создание видимости нарушения физических законов (исчезновения, превращения, левитация).

Дрессура — работа с животными, требующая особого взаимопонимания и доверия.

Дмитриев подчеркивает, что каждый жанр имеет свою природу, свою «душу»: «Акробат говорит с залом на языке силы и отваги, эквилибрист — на языке баланса и гармонии, жонглер — на языке ритма и порядка».

Эстрадные формы оригинального жанра

На эстраде цирковые элементы часто трансформируются, обретая образно-повествовательное решение:

- 1) Клоунада. Вершина оригинального жанра, синтез актерского мастерства и цирковой техники. Клоун работает с маской — устойчивым архетипом. Классические маски: «Белый» клоун (логичный, рациональный, немного высокомерный) и «Рыжий» клоун (абсурдный, эмоциональный, нарушающий правила). Основа клоунады — реприза (короткая комическая сценка) и гэг (шутка, выраженная действием).
- 2) Пантомима. Искусство рассказа истории без слов, через пластику и жест. Выдающийся мим Даниэль Кип создал жанр световой пантомимы, где свет становится партнером актера.
- 3) Музыкальная эксцентрика. Исполнение на необычных инструментах, извлечение звуков из неожиданных предметов, соединение музыки и комического действия.
- 4) Теневой театр и театр черного кабинета. Создание образов с помощью силуэтов, люминесцентных красок, ультрафиолета.

- 5) Файер-шоу и световые перформансы. Работа с открытым огнем, светодиодами, пиротехникой, требующая особой подготовки и техники безопасности.

Шпрехштальмейстер

В классическом цирке важнейшую роль играет шпрехштальмейстер (от нем. sprechen — говорить и Stalle — конюшня, манеж) — ведущий, «голос цирка». Он объявляет номера, взаимодействует с публикой, обеспечивает связку между выступлениями. Для режиссера шпрехштальмейстер — ключевой союзник, который помогает удерживать темп и атмосферу представления.

Философия «Нового цирка» и работа с риском

Cirque du Soleil как эталон

Квебекский цирк Cirque du Soleil произвел революцию в цирковом искусстве, создав жанр «нового цирка». Основные принципы:

- 1) Отказ от традиционных амплуа и дрессуры животных.
- 2) Подчинение трюковой техники художественной концепции.
- 3) Трюк становится элементом повествования, образной метафорой.
- 4) Синтез цирка, театра, музыки, хореографии, дизайна.

В шоу Cirque du Soleil каждый номер — это часть общей истории, акробатика интегрирована в фантастический сюжет, а трюки выражают борьбу персонажей.

Риск как художественный элемент

В оригинальном жанре риск — не побочный эффект, а суть эстетического переживания. Зритель приходит в цирк, чтобы испытать чувство опасности и восхититься его преодолением. Режиссер должен уметь:

- Легитимизировать риск в глазах зрителя, то есть сделать его оправданным, вытекающим из логики образа. Например, если персонаж — отчаянный искатель приключений, его рискованные трюки естественны.
- Управлять напряжением зала через монтаж, свет, музыку. Пауза перед кульминационным трюком, затемненный свет, нарастающий ритм — все это усиливает эмоцию.
- Обеспечивать максимальную безопасность за кулисами. Режиссер обязан знать технические параметры номера, наличие страховки, дублеров, протоколы действий в нештатных ситуациях.

Постановка ансамблевых комбинаций

Сложные трюки, исполняемые группой (акробатические пирамиды, партерная акробатика, групповое жонглирование), требуют военной точности и абсолютного доверия. Здесь режиссер работает в тесном контакте с тренером-постановщиком трюков. Важно добиться не только технической синхронности, но и единого энергетического посыла, ощущения единого организма.

«Режиссура аплодисментов» и адаптация к форматам

Управление зрительской реакцией

И.А. Богданов вводит понятие «режиссура аплодисментов» — умение выстроить номер так, чтобы зритель реагировал в нужные моменты. Приемы:

- Подготовительная пауза перед сложным трюком, чтобы зал замер в ожидании.
- Срыв трюка как комедийный прием (если это уместно в образе) — неожиданное падение, заминка, которые артист обыгрывает, вызывая смех и симпатию.
- Провокация реакции — прямая работа с залом, вовлечение зрителя в действие.
- Выстраивание кульминации — создание условий для взрыва аплодисментов в нужной точке.

Адаптация номера к разным форматам

Один и тот же номер может исполняться в разных условиях, и режиссер должен адаптировать его:

- Большой манеж (цирк): Укрупнение жестов, работа на дальние ряды, учет кругового обзора.
- Камерное пространство (кабаре, варьете): Акцент на детали, иронию, прямой контакт со зрителем, возможность видеть мимику.
- Уличный формат (open-air): Устойчивость к внешним помехам (ветер, шум), вовлечение случайной публики, более простые, но эффектные трюки.

Производственные аспекты и взаимодействие

Технический райдер

Для номеров оригинального жанра технический райдер — документ жизненной важности. В нем должны быть указаны:

- Точные требования к высоте потолков (для воздушных гимнастов).
- Прочность и покрытие пола (для акробатов, эквилибристов).
- Точки крепления и их грузоподъемность (для подвесных конструкций).
- Особые требования к свету (для световых и файер-шоу).

- Пожарная безопасность (для огненных номеров).

Взаимодействие с техническими специалистами

Режиссер должен уметь общаться с инженерами по безопасности, осветителями, звукорежиссерами, пиротехниками. Требуется понимание их профессионального языка и умение донести художественную задачу.

Работа в команде с продюсером

Бюджет на специальное оборудование, страховку, репетиционное время должен быть заложен заранее. Режиссер участвует в расчетах и обосновании необходимости тех или иных расходов.

Заключительная часть

Режиссер в оригинальном жанре — это инженер человеческих чудес и поэт преодоления. Он должен обладать уникальным сочетанием качеств: трезвым расчетом инженера по безопасности, фантазией художника и интуицией психолога, работающего с людьми, для которых риск — профессия. Его задача — превратить виртуозность в метафору, а опасность — в красоту. Как сказал И.А. Богданов, «настоящий эстрадный номер — это всегда маленький спектакль, в котором техника служит образу, а не наоборот» .

Вопросы для самоконтроля:

1. Используя структуру Богданова, проанализируйте любой известный цирковой номер (например, выступление иллюзионистов Siegfried & Roy). Определите его экспозицию, развитие, кульминационный трюк и финал.
2. В чем принципиальная разница в работе режиссера с клоуном-мимом и с акробатом-эквилибристом? Назовите по 2 ключевых аспекта для каждого.
3. Как принципы «нового цирка» (подчинение трюка художественной метафоре) могут быть применены при постановке файер-шоу на тему «Рождение Феникса»? Предложите концепцию.
4. Разработайте техническое задание (основные пункты) для согласования с администрацией концертного зала, куда вы привозите номер воздушной гимнастики на полотнах.
5. Объясните, что такое «режиссура аплодисментов». Как с ее помощью можно «спасти» номер, если кульминационный трюк был выполнен не идеально?
6. Прочитайте одно из положений И.А. Богданова о драматургии эстрадного номера и прокомментируйте его применительно к работе с артистами оригинального жанра.

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера : учебное пособие / И. А. Богданов. – 2-е изд., исп. и доп. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2013. – 331 с.
2. Дмитриев, Ю. А. Советский цирк. Очерки истории / Ю. А. Дмитриев. – Москва : Искусство, 1963. – 456 с.

Дополнительная:

1. Румянцев, М. (Карандаш). Клоун – это серьезно / М. Румянцев. – Москва : Искусство, 1986. – 240 с.
2. Кип, Д. Свет и тень / Д. Кип. – Интервью, мастер-классы (доступны в открытых источниках).
3. Макаров, С. М. Искусство клоунады / С. М. Макаров. – Москва : ГИТИС, 2012. – 320 с.
4. Cirque du Soleil. Материалы и документальные фильмы о творчестве цирка.

Электронные ресурсы:

1. Официальный сайт и база знаний Cirque du Soleil (Circademia).
2. Архивные записи выступлений великих клоунов: Карандаш, Юрий Никулин, Олег Попов, Марсель Марсо (YouTube).
3. Канал «Уроки жонглирования» или «Acrobatic Tutorials» на YouTube – для понимания технической основы.
4. Фестивали уличного искусства

Лекция 16. Работа режиссера с детскими коллективами

Цель лекции: сформировать у студентов специализированные компетенции режиссуры и педагогики для работы с детьми разного возраста в условиях театрализованных постановок, праздников и массовых мероприятий, с учетом психофизиологических особенностей, этических норм и безопасности.

Задачи:

1. Проанализировать возрастные особенности детей (дошкольного, младшего и среднего школьного возраста) и их влияние на репетиционный процесс и сценическое существование.
2. Изучить игровые методы репетиционной работы, приемы управления вниманием и дисциплиной в условиях больших сценических пространств.
3. Освоить технологии постановки массовых детских эпизодов: «матричные построения», «гибкая сетка», визуальные ориентиры.
4. Сформировать навыки работы с детской тревожностью, самооценкой, создание безопасной творческой среды.

5. Определить правовые и этические нормы взаимодействия с детьми и их родителями (законными представителями).

Ключевые термины: Детская психология, возрастные особенности, игровая педагогика, режиссер-педагог, ансамблевая синхронизация, матричное построение, гибкая сетка, визуальные ориентиры, эмоциональная регуляция, детская тревожность, позитивное подкрепление, информированное согласие, психологическая безопасность.

Содержание лекции

Вводная часть

Работа с детьми — управление риском неопытности и хрупкости, где ошибка режиссера может иметь долгосрочные психологические последствия. Лев Семёнович Выготский в книге «Воображение и творчество в детском возрасте» подчеркивал: «Творческая деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта человека». Задача режиссера-педагога — обогатить этот опыт, создать условия, в которых ребенок сможет раскрыться, а не получить психологическую травму от неудачного сценического опыта. Режиссер — не только постановщик, но и педагог, психолог и ответственный взрослый. Цель лекции — научиться быть для ребенка не «строгим режиссером с криком», а волшебным проводником в мир игры и творчества, способным создать четкую, яркую и безопасную форму для его спонтанной энергии.

Основная часть

Возрастная психология как основа методологии

Для эффективной работы с детьми необходимо учитывать их возрастные особенности. Выделим три основные возрастные группы:

1. Дошкольники (4-6 лет)
 - Особенности: преобладание наглядно-образного мышления, произвольное внимание, быстрая утомляемость, эгоцентризм, высокая эмоциональная заразительность.
 - Метод работы: игра как единственная форма. Короткие (5-7 минут) репетиционные блоки, частая смена деятельности. Обучение через образный показ и эмоциональное заражение. Акцент на действии, а не на объяснении. Важно использовать яркие атрибуты, костюмы, игрушки.
2. Младшие школьники (7-10 лет)
 - Особенности: появление произвольного внимания, ориентация на оценку взрослого, стремление к правильности, бурная физическая энергия, развитие чувства товарищества.

- Метод работы: игра с правилами. Четкие, простые задачи, система понятных поощрений (жетоны, звездочки, наклейки). Работа над ансамблем через коллективные игры («передай импульс», «общий ритм», «зеркало»). Важно давать детям возможность проявить самостоятельность в рамках заданных правил.

3. Подростки (11-15 лет)

- Особенности: пик «стадного чувства» и одновременно обостренное самосознание, критичность, бунт против «детских» форм, потребность в самоутверждении, поиск идеалов.
- Метод работы: проектный подход, партнерство. Давать больше творческой самостоятельности в рамках задачи. Апеллировать к общей значимой цели (спектакль для ветеранов, экологический флешмоб, социальная акция). Работа с мотивацией и статусом в группе. Важно уважать их мнение, обсуждать, а не диктовать. Можно использовать элементы тренингов личностного роста.

Выготский отмечал: «Каждая высшая психическая функция появляется на сцене дважды: сперва как деятельность коллективная, социальная, а затем как внутренний способ мышления ребенка». Режиссер должен организовывать именно коллективную деятельность, через которую формируются индивидуальные навыки.

Репетиционный процесс: дисциплина через игру и ритуал Работа с детьми требует особой организации пространства и времени.

1. Создание безопасной среды

- Ясные, неизменные правила, озвученные в начале («здесь нельзя бегать», «режиссер говорит — все слушают», «уважаем друг друга»).
- Ритуалы начала и конца репетиции (приветственная песенка, круг пожеланий, «прощальный колокольчик»). Ритуалы создают чувство стабильности и принадлежности к группе.

2. Управление вниманием

- Короткие, динамичные задания. Смена деятельности каждые 10-15 минут.
- Использование визуальных ориентиров: цветные флажки, метки на полу, сигнальные карточки (красная — стоп, зеленая — начали).
- Сигнальная система: условный звук (звонок, хлопок, свисток), по которому дети замирают или собираются в круг.

3. Позитивное подкрепление

- Хвалить не талант («ты гениальный»), а усилие и прогресс («Я вижу, как ты старался держать линию!», «Сегодня у нас получилось синхроннее!»).

- Избегать сравнений детей между собой. Каждый ребенок должен чувствовать свою значимость для общего дела.

Известный театральный педагог С.В. Гиппиус в «Гимнастике чувств» предлагал множество игровых упражнений, адаптированных для детей: «Передай маску», «Живые руки», «Скульптор и глина». Эти упражнения развивают внимание, воображение и снимают зажимы.

Постановка массовых эпизодов: редукция сложности

При работе с большим количеством детей на сцене необходимо применять принципы упрощения, чтобы добиться эффектности при минимальной сложности.

1. Принципы упрощения

- Укрупнение движений: отказ от мелкой моторики в пользу крупных, простых жестов (поднять руки, повернуться, шагнуть, наклониться).
- Упрощение переходов: четкие схемы перемещения по «дорожкам» или «точкам», использование разметки на полу.
- Стабилизация темпа: единый, умеренный ритм, задаваемый музыкой или счетом.

2. Технологии построения

- «Матричные построения»: дети делятся на небольшие одинаковые группы («квадраты», «ряды»), каждая из которых повторяет действия своего «капитана» или простой алгоритм. Это позволяет быстро обучить большое количество детей.
- «Гибкая сетка»: дети двигаются не по жесткой схеме, а в рамках заданного маршрута или зоны, что создает эффект живости и естественности при сохранении общего рисунка.
- «Мягкая синхронизация»: требуется не абсолютная точность, а общее попадание в музыкальный или ритмический импульс. Это снижает стресс от необходимости идеального исполнения.

3. Формирование ансамбля

- Игры на доверие и «чувство локтя» («Слепой и поводырь», «Паровозик»).
- Коллективные разминки на «общее дыхание» и ритм (например, все вместе делают вдох-выдох, хлопают в заданном ритме).
- Упражнения на пространственное восприятие («построй круг», «заполни сцену равномерно», «сузься-расширься»).

Психологическая работа: от тревожности к уверенности

Детская тревожность перед выходом на сцену — естественное явление. Задача режиссера — помочь ребенку справиться с волнением.

1. Постепенное снятие тревожности

- «Микро-выходы»: сначала ребенок выходит не один, а с группой или партнером. Затем можно постепенно увеличивать степень ответственности.
- Работа с «маской» роли: костюм, грим, атрибут помогает спрятаться, стать другим, менее уязвимым.
- Анализ и проработка страхов: в доверительной беседе спросить: «Чего ты боишься?», «Что самого страшного может случиться?» и вместе найти способы справиться.

2. Работа с самооценкой

- Избегать сравнений детей между собой. Давать каждому понятную, посильную и значимую задачу в общем действии.
- Отмечать даже маленькие успехи. Создавать «ситуацию успеха».

3. Мягкий режим корректировки

- Не «Ты делаешь неправильно!», а «Давай попробуем вот так, будет еще интереснее!».
- Использовать игровые формы замечаний: «А наш герой сейчас как будто устал, давай покажем, что он набирается сил».

Правовые и этические аспекты. Работа с родителями

Работа с детьми невозможна без взаимодействия с их законными представителями.

1. Юридические нормы

- Обязательное информированное согласие родителей на участие ребенка в мероприятиях, фото- и видеосъемке. Документ должен быть подписан и храниться у организаторов.
- Соблюдение возрастных ограничений по времени репетиций (для дошкольников не более 30-40 минут в день), нагрузке, участию в трюковых элементах (запрещены элементы, опасные для здоровья).
- Контроль безопасности на всех этапах: ответственный взрослый за группу, безопасный реквизит (никаких острых предметов, легковоспламеняющихся материалов), медицинская аптечка на площадке.

2. Взаимодействие с родителями

- Четкое информирование о целях, задачах, расписании, требованиях через родительские собрания, чаты, памятки.
- Согласование ожиданий: объяснение педагогической, а не «звездотворческой» цели. Родители должны понимать, что главное — развитие ребенка, а не идеальное шоу.

- Установление границ: родители — не сорежиссеры. Их зона — поддержка и логистика (привести, покормить, одеть). Недопустимо вмешательство в репетиционный процесс.
- «Родительские дни» или открытые прогоны для снятия их тревоги и демонстрации процесса. Это укрепляет доверие.

Заключение

Режиссура детского коллектива представляет собой специфическую область профессиональной деятельности, находящуюся на пересечении сценического искусства, возрастной психологии и педагогики творчества. В отличие от работы с профессиональными актерами, где приоритетными являются художественные задачи и достижение эстетического результата, в работе с детьми центральное место занимает создание условий для гармоничного развития личности юного исполнителя, раскрытия его творческого потенциала и формирования позитивного опыта коллективного творчества. Творческая деятельность воображения находится в прямой зависимости от богатства и разнообразия прежнего опыта ребенка, а высшие психические функции формируются первоначально в коллективной деятельности и лишь затем интернализуются, становясь внутренним достоянием личности. В этом контексте режиссер-педагог выступает не столько «скульптором», формирующим материал по собственному усмотрению, сколько фасилитатором, создающим обогащенную развивающую среду, в которой каждый ребенок может реализовать свои творческие способности в зоне ближайшего развития.

Принципы «уважения к ребенку», «права ребенка быть тем, кто он есть» становятся основополагающими для построения доверительных отношений и психологически безопасной творческой среды. В практическом аспекте эффективность работы с детским коллективом обеспечивается комплексом условий: адекватностью постановочных задач возрастным возможностям исполнителей, использованием игровых методов как ведущего типа деятельности, применением технологий редукации сложности при постановке массовых сцен (матричные построения, гибкая сетка, визуальные ориентиры), созданием системы позитивного подкрепления, направленной на поддержание мотивации и адекватной самооценки. Особого внимания требует психологическое сопровождение участников: постепенное снятие сценической тревожности через «микро-выходы», работу с «маской» роли, индивидуальную проработку страхов. Важнейшим фактором успеха выступает также правовая и этическая грамотность режиссера, включающая оформление информированного согласия родителей, соблюдение норм безопасности, четкое разграничение зон ответственности с семьей.

Таким образом, результативность деятельности режиссера в детском коллективе измеряется не только и не столько эстетическими параметрами итогового представления, сколько наличием устойчивого интереса детей к

творчеству, их психологическим благополучием, развитием коммуникативных навыков и способности к коллективному взаимодействию. Главным итогом становится формирование у ребенка позитивного опыта самореализации, веры в собственные силы и переживания «магии совместного творчества», что в долгосрочной перспективе вносит вклад в становление его личности.

Вопросы для самоконтроля

1. Разработайте план первой репетиции с группой детей 8-9 лет для массового флешмоба. Опишите 3-4 ключевых игровых упражнения для установления контакта и обучения простому синхронному движению.
2. На генеральной репетиции несколько детей плачут от волнения и отказываются выходить. Каковы ваши действия как режиссера-педагога?
3. Объясните разницу между методами «матричного построения» и «гибкой сетки». В какой ситуации лучше применить каждый из них?
4. Родитель настаивает, чтобы его ребенку дали главную роль, так как он «самый талантливый». Как вы построите профессиональный и этичный диалог?
5. Проанализируйте любой детский праздничный концерт (например, новогоднее представление) с точки зрения применяемых режиссером приемов управления детским вниманием и организации массовых сцен. Что было сделано эффективно, а что можно было бы улучшить?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Аляхновіч, А. М. Фальклор у выхаванні школьнікаў : дапаможнік для настаўнікаў музыкі і спеваў, класных кіраўнікоў, выхавальнікаў / А. М. Аляхновіч. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2008. – 300 с.
2. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Люди, которые играют в игры : психология человеческих взаимоотношений, психология человеческой судьбы / Э. Берн. – Москва : Эксмо, 2020. – 576 с.
3. Выготский, Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте / Л. С. Выготский. – Санкт-Петербург : Перспектива, 2020. – 124 с.
4. Выготский, Л. С. Психология развития ребенка / Л. С. Выготский. – Москва : Эксмо-Пресс : Смысл, 2003. – 512 с.
5. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств / С. В. Гиппиус. – Санкт-Петербург : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 377 с.
6. Корчак, Я. Как любить ребенка / Я. Корчак ; пер. с польск. К. Сенкевич. – Москва : АСТ, 2018. – 480 с.
7. Корчак, Я. Уважение к ребенку / Я. Корчак. – Санкт-Петербург : Питер, 2015. – 223 с.

8. Малахова, И. А. Развитие креативности личности в социокультурной сфере : педагогический аспект / И. А. Малахова. – Минск : БГУКИ, 2006. – 327 с.
9. Немов, Р. С. Психология : учебник : в 3 кн. / Р. С. Немов. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – Кн. 2 : Психология образования. – 608 с.
10. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений : теория и практика : учебное пособие для вузов / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с.

Дополнительная:

1. Берн, Э. Введение в психиатрию и психоанализ для непосвященных / Э. Берн ; пер. с англ. А. Фета. – Москва : Эксмо, 2022. – 480 с.
2. Горюнова, И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений : лекции и сценарии / И. Э. Горюнова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 208 с.
3. Григорьев, В. М. Народная педагогика игры : в 2 ч. / В. М. Григорьев. – Москва : [б. и.], 1994. – Ч. 1. – 156 с. ; Ч. 2. – 168 с.
4. Ершова, А. П. Театрально-творческие методы работы с детьми / А. П. Ершова. – Москва : [б. и.], 1999. – 184 с.
5. Корчак, Я. Несерьезная педагогика / Я. Корчак ; пер. с польск. И. Адельгейм. – Москва : Самокат, 2015. – 256 с.
6. Курочкина, И. Н. Сценарии праздников для детей и взрослых / И. Н. Курочкина. – Москва : ВЛАДОС, 2001. – 256 с. – ISBN 5-691-00639-X.
7. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – Санкт-Петербург : Азбука, 2022. – 736 с. – ISBN 978-5-389-19573-8.

Электронные образовательные ресурсы:

1. Выготский, Л. С. Собрание сочинений. Т. 4 : Детская психология [Электронный ресурс] / Л. С. Выготский. – Москва : Педагогика, 1984. – 433 с. – Режим доступа: http://elib.gnpbu.ru/text/vygotsky_ss-v-6tt_t4_1984. – Дата доступа: 20.03.2026.
2. Коллекция детских сценариев на портале «Фестиваль педагогических идей «Открытый урок» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://urok.1sept.ru>. – Дата доступа: 20.03.2026.
3. Портал «Театральная библиотека» Сергея Ефимова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://teatr-lib.ru>. – Дата доступа: 20.03.2026.
4. Электронно-библиотечная система (ЭБС) БГУКИ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://buk.by>. – Дата доступа: 20.03.2026.

Лекция 17. Работа с непрофессиональными исполнителями и волонтерами в массовых действиях

Цель лекции: сформировать у студентов профессиональный подход к организации, репетиционной работе и художественному руководству большими группами непрофессиональных исполнителей (волонтеров, жителей, участников массовки) для создания эффектных и эмоционально насыщенных массовых зрелищ.

Задачи:

1. Проанализировать феномен массовой сцены как формы коллективного сценического действия и «толпы-персонажа».
2. Изучить типологию участников массовых действий и специфику мотивации для каждой группы.
3. Освоить методику быстрого обучения («технология иллюзии мастерства»): декомпозиция, простые жесты-символы, синхронность.
4. Сформировать навыки управления большими группами через систему капитанов, логистику и технику безопасности.
5. Определить роль монтажного листа как основного технологического документа массового праздника, исключающего возможность генеральной репетиции.

Ключевые термины: Массовое действие, непрофессиональный исполнитель, волонтер, массовка, «толпа-персонаж», пластический рисунок, синхронность, орнаментальные перестроения, «живые картины», технология быстрого обучения, декомпозиция, капитан группы, монтажный лист, постановочный план, логистика, техника безопасности.

Содержание лекции

Вводная часть

Работа с массой взрослых непрофессионалов — управление энергией коллективного тела, превращение разнородной толпы в выразительный художественный инструмент. Социолог Гюстав Лебон в труде «Психология народов и масс» писал: «Толпа мыслит образами, и вызванный в ее воображении образ, в свою очередь, поражает толпу». Режиссер и должен предоставить массе эти ясные, мощные образы-действия.

Парады, исторические реконструкции, флешмобы, церемонии открытия крупных событий, политические митинги — везде требуется работа с массами. Опыт Церемонии открытия Олимпийских игр в Сочи-2014 или Бессмертного полка — эталон организации. Цель лекции — научиться быть «дирижером человеческого оркестра», где музыканты не знают нот, но способны вместе создать гимн.

Массовая сцена как коллективный персонаж

В театрализованном представлении масса перестает быть просто фоном и становится активным действующим лицом.

1. От толпы к персонажу

Задача режиссера — не показать много людей, а создать единый организм с общей волей, эмоцией, пластикой. Этот организм — и есть главный герой эпизода. И.М. Туманов в книге «Режиссура массового праздника и театрализованного концерта» подчеркивал: «Массовка в празднике — это не статисты, а творцы действия. Каждый участник должен чувствовать себя частью единого целого».

2. «Живые картины» и скульптурные композиции

Создание статичных, но выразительных образов-застывших моментов, обладающих огромной символической силой. Например, финальная композиция из тысяч участников с цветными щитами, образующая флаг страны или дату. Такие картины требуют точной предварительной разметки и координации.

3. Пластический рисунок и перестроения

Орнаментальные построения: геометрические фигуры (волны, спирали, надписи), работающие на визуальный эффект с высоты. Используются при парадах, массовых представлениях на стадионах.

Динамические перестроения: превращение одной формы в другую, движение «живых рек» или «потоков». Создают ощущение непрерывного развития.

4. Управление эмоциональной реакцией массы

Масса легко заряжается эмоцией. Задача режиссера — задать точный эмоциональный импульс через музыку, жест лидера, ключевой символ. Лебон отмечал: «Толпа, способная прийти в состояние крайнего возбуждения, столь же легко переходит от ярости к великодушию». Режиссер должен направлять эту энергию в нужное русло.

Типология участников и мотивация

Успех работы с массой зависит от понимания мотивов каждой группы участников.

1. Волонтеры (идеалисты)

Мотивация: причастность к большому делу, социальная польза, возможность внести вклад. Важно дать ощущение смысла, проводить регулярные встречи, выражать благодарность, подчеркивать значимость их труда. Хорошо работает система бейджей, отличительных знаков, общих чатов.

2. Жители города, студенты (ситуативные участники)

Мотивация: интересное времяпрепровождение, азарт, чувство общности, желание быть частью события. Важны четкая организация, динамика, отсутствие скуки. Надо минимизировать время ожидания, обеспечить питание

и комфорт. Можно использовать игровые элементы, соревнования между группами.

3. Корпоративные коллективы

Мотивация: командный дух, выполнение задачи руководства, корпоративная культура. Работа через корпоративных капитанов (ответственных от компаний). Акцент на дисциплине и результате. Важно согласовать с руководством цели и график.

4. Спортивные команды, военные

Уже имеют навыки дисциплины и синхронности. Мотивация: профессиональный вызов, демонстрация своих качеств в новом контексте. С ними можно работать через командиров, ставить более сложные задачи.

Любой участник должен понимать свою роль в общем рисунке и чувствовать ответственность за общий успех.

Методика работы: «Технология иллюзии мастерства»

Для быстрого обучения больших групп непрофессионалов используются специальные приемы.

1. Декомпозиция сложного действия

Разбить общий рисунок на простые, повторяемые блоки-паттерны. Например:

1. Шаг вперед. 2. Поднять правую руку. 3. Повернуться к центру. 4. Опустить руку. (Каждый блок отрабатывается отдельно, затем соединяется).

2. Простые жесты-символы

Выбрать 3-5 ключевых, ярких, легко запоминаемых жестов, которые станут «словами» языка массы. Например: поднять руки крестом — «стоп», вращение раскрытыми ладонями — «волна», руки вверх — «кульминация». Жесты должны быть понятны интуитивно.

3. Синхронность как основной инструмент

Даже простейшее действие, выполненное абсолютно синхронно 1000 человек, производит ошеломляющее впечатление. Достигается через:

- Общий счет (вслух или в уме).
- Четкий музыкальный ритм (бит, который слышат все).
- Зрительные ориентиры (движение флажков у капитанов, световые метки, вспышки).

4. Система «капитан-группа»

1. Режиссер работает не с тысячей, а с 20-30 капитанами (инструкторами). Капитаны проходят обучение первыми.
2. Капитаны учат свои группы (по 30-50 человек) на отдельных площадках.
3. На сводной репетиции капитаны становятся опорными точками, за которыми следят их группы. Капитан должен быть хорошо виден (яркая одежда, флажок).

Такая иерархия позволяет эффективно управлять огромной массой.

Управление, логистика и безопасность

Организация массового действия требует четкой логистики и соблюдения норм безопасности.

1. Логистика

- Точное расписание прибытия, размещения, питания, вывода на позиции, ухода. Должно быть доведено до каждого капитана.
- Отсутствие простоя — залог хорошего настроения. Если группа вынуждена ждать, нужно организовать развлечения (музыка, ведущий, вода).
- Схемы передвижения внутри площадки, обозначение входов и выходов.

2. Техника безопасности

- Обязательный инструктаж для всех участников (под роспись) перед началом работ.
- Обозначение опасных зон (технические помещения, края сцены, ямы), ограждения.
- План эвакуации на случай чрезвычайной ситуации, медпункты, ответственные за каждую группу.
- Особое внимание — работе с реквизитом (щиты, шесты, флаги, пиротехника). Реквизит должен быть безопасным, легким, без острых углов.

3. Коммуникация

- Громкая связь (рации) с капитанами, мегафоны, сигнальные ракеты или цветные дымы для подачи команд на большом пространстве.
- Резервный канал связи на случай сбоя (например, дублеры с рациями).

Монтажный лист — сценарий, который нельзя репетировать

Уникальность массового праздника (особенно на открытом воздухе) в том, что генеральная репетиция в полном составе и на месте часто невозможна из-за масштаба, погодных условий или загруженности участников.

1. Монтажный лист становится главным документом

Это детальная временная, пространственная и содержательная карта события. Он отвечает на вопросы: КТО, ГДЕ, КОГДА, ЧТО делает. В нем фиксируются все выходы, перестроения, звуковые и световые сигналы с точностью до секунды.

2. На его основе создается Постановочный план

Постановочный план доводится до всех служб (звук, свет, видео) и капитанов групп. Каждый капитан получает выписку, касающуюся его группы.

3. Фундамент всего — Сверхзадача праздника

Все организационные и художественные решения должны проверяться на соответствие сверхзадаче. Монтажный лист — это не техническая бумажка, а художественный документ, фиксирующий пульс представления.

Психологическая поддержка участников.

Участие в массовом мероприятии, особенно для непрофессионалов, связано с высоким уровнем стресса: страх сцены, ответственность, физическое утомление. Для создания комфортной атмосферы и предотвращения эмоционального выгорания необходимо:

- организовать работу психолога или группы опытных кураторов, которые будут находиться с участниками на всех этапах – от репетиций до финала;
- проводить короткие сеансы релаксации, дыхательные практики перед выходами;
- создать «безопасное пространство» – зону отдыха, где можно восстановить силы, выпить воды, перекусить;
- обеспечить индивидуальный подход: учитывать психологические особенности (тревожность, застенчивость) и помогать через позитивное подкрепление.

Психологическая поддержка – не роскошь, а необходимое условие сохранения здоровья участников и качества итогового действия.

Заключение

Режиссура массового действия представляет собой синтез организационно-управленческих, художественных и социально-психологических компетенций, направленных на координацию гетерогенных групп непрофессиональных исполнителей в условиях открытого пространства. Эффективность достигается применением методик редукции сложности (декомпозиция, унификация пластических задач), иерархической системы управления «капитан-группа» и детализированного монтажного листа как основного инструмента синхронизации. Психологическое сопровождение участников, формирование мотивации через причастность к общему значимому действию и обеспечение безопасной среды являются неотъемлемыми условиями успеха. Интегральным результатом выступает не только эстетически выверенное зрелище, но и возникновение у участников устойчивого чувства социальной общности, эмоциональной сопричастности и соавторства по отношению к созданному событию.

Вопросы для самоконтроля

1. Вам нужно за 2 репетиции подготовить массовку (500 человек) для эпизода «Море волнуется» в исторической постановке. Опишите поэтапный план обучения, декомпозируя действие на 3-4 простых блока.
2. Как вы будете мотивировать и организовывать работу волонтеров и корпоративной группы в рамках одного проекта, чтобы избежать конфликта «идейных» и «обязанных»?
3. Разработайте систему визуальных и звуковых сигналов для управления группой из 300 человек на открытой ветреной площади, где не слышно мегафона.
4. Почему монтажный лист важнее режиссерской экспликации в организации массового праздника? Из чего должен состоять его обязательный минимум?
5. Проанализируйте известное массовое действие (например, акцию «Бессмертный полк»). Какие приемы превращения «толпы» в «коллективного персонажа» вы в нем видите? Как организована логистика и управление?

Рекомендуемая литература:

Основная:

1. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. – М., 1991.
2. Лебон, Г. Психология масс / Г. Лебон ; переводчики Э. К. Пименова, А. Фридман. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 264 с. – (Антология мысли).
3. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников / А. А. Мордасов. – 6-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. – 128 с.
4. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учебное пособие для институтов культуры / И. М. Туманов. – Москва : Просвещение, 1976. – 88 с.
5. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. – 5-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 240 с.

Дополнительная:

1. Григорьев, В. М. Народная педагогика игры : в 2 частях / В. М. Григорьев. – Москва : [б. и.], 1994. – Часть 1. – 156 с. ; Часть 2. – 168 с.
2. Петров, С. Ю. Азбука постановочного мастерства: от этюда до спектакля : учебное пособие / С. Ю. Петров. – Новосибирск :

Новосибирский государственный педагогический университет, 2023. – 283 с.

3. Шароев, И. Г. Театр народных масс : учебное пособие по курсу "Режиссура и мастерство актера" / И. Г. Шароев. – Москва : ГИТИС, 1978. – 195 с.

Электронные образовательные ресурсы:

1. Мазниченко, М. А. Событийное волонтерство [Электронный ресурс] : учебник для вузов / М. А. Мазниченко [и др.] ; под общей редакцией М. А. Мазниченко. – 2-е издание, переработанное и дополненное. – Москва : Издательство Юрайт, 2024. – 155 с. – Режим доступа: <https://urait.ru/bcode/544162> (требуется авторизация). – Дата доступа: 20.03.2026.
2. Методические материалы волонтерских центров крупных событий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: свободный (поиск по официальным сайтам волонтерских центров). – Дата доступа: 20.03.2026.
3. Документальные фильмы о подготовке церемоний открытия Олимпийских игр [Электронный ресурс]. – Режим доступа: видеохостинги (поисковый запрос). – Дата доступа: 20.03.2026.

Лекция 18. Типы театрализованных представлений и работа с аудиторией

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание типологии театрализованных представлений и профессиональных методов активизации аудитории, превращающих пассивного зрителя в соучастника художественного действия.

Задачи:

1. Проанализировать базовые методы построения зрелищного действия: театрализацию, иллюстрацию, игрофикацию и стилизацию.
2. Изучить типологию театрализованных представлений и специфику актёрского существования в каждом из них.
3. Освоить арсенал приемов вербальной, физической и художественной активизации аудитории.
4. Сформировать навыки работы с аудиторией как с коллективным персонажем, управления её вниманием и эмоциональными состояниями.

5. Определить роль и методы взаимодействия исполнителей с активной и пассивной аудиторией в различных форматах.

Ключевые термины: Театрализация, иллюстрация, игрофикация (геймификация), стилизация, метод, прием, эффект, активизация аудитории, вербальное взаимодействие, физическое вовлечение, художественное сопереживание, «заманивание», провоцирование, коллективные формы участия, раппорт, иммерсивность, эстрадный театр.

Содержание лекции

Вводная часть

Работа с аудиторией — это управление неподготовленной, стихийной массой, которую нужно вовлечь в орбиту представления. Режиссер Всеволод Мейерхольд мечтал о театре, где «зритель становится четвертым творцом, рядом с автором, актером и режиссером». В празднике и представлении эта мечта становится практической задачей. Современный зритель, особенно молодой, не хочет быть пассивным потребителем. Успех иммерсивных спектаклей («Тени» театра ONE, проекты «Выход»), интерактивных выставок и формат-шоу («Голос», где зритель — судья) доказывает: вовлечение — ключ к успеху. Исследователь праздничной культуры И.Б. Шубина подчеркивает: «Современное массовое зрелище немислимо без активного соучастия публики. Граница между сценой и залом стирается, превращаясь в игровое пространство». Выстраивать событие вместе с аудиторией, делая её творческим соучастником.

Основная часть

Базовые методы построения зрелищного действия:

1. Театрализация — основной метод режиссуры праздника. Это художественное преобразование реального (часто документального) материала в образно-сценическое действие. По определению А.А. Мордасова, «театрализация — это метод перевода жизненного, документального материала в художественную форму, обладающую образной силой воздействия». Средства театрализации: слово, музыка, свет, пластика, костюм. Виды: компилятивная (отбор существующих образов), оригинальная (создание новых на основе документа), смешанная. Задача в работе с артистами: четкое выявление смыслового ядра и перевод его в цепочку выразительных действий, понятных и эмоционально заряженных для зрителя. Пример — театрализованный пролог празднования Дня города, где история города оживает в лицах через костюмированные сцены.

2. Иллюстрация — антипод театрализации. Прямое, документальное предъявление факта, свидетельства, артефакта. Акцент на аутентичности. Артист (или реальный человек-очевидец) здесь — не интерпретатор, а проводник. И.М. Туманов писал: «Иллюстрация не требует художественного преобразования, она лишь наглядно показывает то, что уже есть в жизни»
Пример — выступление ветерана на митинге 9 Мая с воспоминаниями о войне.

3. Игрофикация (геймификация) — метод вовлечения через игровые условности, правила, систему вызовов и поощрений. Превращает мероприятие в большую игру, где у аудитории есть роль и цель. По мнению Н.А. Опариной, «игрофикация позволяет преодолеть пассивность зрителя, активизировать его творческий потенциал через соревновательные и игровые механизмы» [5, с. 78]. Пример — городской квест-фестиваль с маршрутными листами и заданиями от персонажей.

4. Стилизация — воспроизведение характерных черт эпохи, жанра, направления через отбор и обострение типичных признаков. Работа с артистом строится на освоении условного языка стиля (жест, интонация, костюм эпохи). Как отмечает Ю.М. Черняк, «стилизация требует от исполнителя не бытового правдоподобия, а виртуозного владения знаковой системой эпохи». Пример — бал-маскарад в стиле XIX века на городском празднике.

Типология представлений и актёрское существование:

1. Эстрадное представление (концерт, шоу)

Сущность: монтаж номеров, открытая коммуникация со зрителем.

Актёрское существование: публичная профессия. Артист работает на прямой контакт, виртуозность формы, энергию «здесь и сейчас». Ведущий — связующее звено. Пример — новогодний «Голубой огонек» или концерт ко Дню единения.

2. Массовое праздничное действо (гулянье, карнавал, шествие)

Сущность: стирание границ между сценой и зрителем, действие в городской среде. Актёрское существование: ритуально-хоровое начало. Артист часто — не индивидуальность, а элемент общего потока, носитель маски, символ. Важна пластическая выразительность на большом пространстве. Пример — карнавальное шествие на Масленицу или фестиваль уличных театров.

3. Иммерсивный спектакль/перформанс

Сущность: зритель погружен в среду и становится участником действия.

Актёрское существование: провокатор и фасилитатор. Артист не играет фиксированный текст, а реагирует на выбор и действия зрителя, ведя его по сценарию. Требуется навыков импровизации и тонкого управления. «Иммерсивность — это искусство растворения границ, когда зритель перестает быть наблюдателем и вступает в диалог с пространством и

исполнителями». Пример — московские проекты театра «ONE» («Вернувшиеся», «Тени»).

4. Церемониал (государственный, корпоративный)

Сущность: строгий протокол, символизм.

Актёрское существование: сакральная точность. Движение, жест, интонация доведены до знакового совершенства. Эмоция — сдержанная, внутренняя. Пример — церемония открытия Олимпийских игр в Сочи-2014, инаугурация президента.

Методы и приемы активизации аудитории:

Вербальная активизация: прямые обращения, риторические вопросы, скандирование, сбор вопросов из зала, диспут. Работа с микрофоном в зале. Эффективность вербальных методов подчеркивал К.С. Станиславский, работая со зрителем на капустниках МХТ: «Слово, брошенное в зал, должно возвращаться эхом участия».

Физическая активизация:

- «Заманивание»: через игровые элементы, театрализованный вход, раздачу предметов-символов (флажки, ленты, свечи).
- Провоцирование: «подсадка» активных зрителей, игровые вызовы, вручение реквизита.
- Коллективные действия: общее движение (волна, круг), флешмоб, шествие, хоровод, коллективное пение (раздача текстов). Пример — «Бессмертный полк» как форма физической и эмоциональной активизации.

Художественная (эмоциональная) активизация:

- Создание ситуаций для сопереживания и идентификации (встреча с ветераном, личная история).
- Хэппенинг — спонтанное, импровизационное действие с элементами провокации, где граница между искусством и жизнью размыта.
- Использование технологий (голосование через смартфоны, интерактивные проекции, реагирующие на движение зала). Пример — световое шоу на День города с вовлечением зрителей через мобильное приложение.

А.А. Мордасов предупреждает: «Активизация должна быть тактичной, не нарушающей личных границ. Зритель имеет право на свою степень вовлеченности».

Работа с аудиторией как с коллективным персонажем

1. Управление вниманием: работа с тремя кругами внимания (по Станиславскому), где большой круг — весь зал. Переключение внимания массы с помощью света, звука, выхода артиста.
2. Управление эмоциональными волнами: построение драматургии не только для сцены, но и для зала: завязка (интерес), развитие (вовлечение), кульминация (совместный эмоциональный пик), развязка (катарсис или праздничный подъем). «Массовый праздник — это оркестр, где партитура написана не только для сцены, но и для зала».
3. Создание «коллективной трибуны»: выделение из аудитории группы «представителей» (ветераны, молодожены, победители конкурса), чье выступление легитимизирует общую эмоцию. Пример — чествование трудовых династий на День города.
4. Работа с пространством: разрушение традиционной планировки «сцена-зрительный зал». Рассредоточение действия, создание нескольких точек притяжения, «прогулочных» маршрутов. Ю.М. Черняк отмечает: «Пространство праздника должно дышать, провоцировать зрителя на движение, на поиск новых впечатлений».

Заключительная часть

Современный режиссер представлений — это архитектор коллективного опыта. Его материал — не только артисты и декорации, но и сама аудитория, её энергия, внимание и эмоции. Мастерство заключается в умении перевести зрителя из состояния наблюдателя в состояние со-творца события, используя всю палитру методов — от тонкой психологической театрализации до открытой карнавальная игрофикации. Успех измеряется не аплодисментами, а степенью ощущаемой причастности каждого присутствующего.

Вопросы для самоконтроля

1. Сравните метод театрализации и метод иллюстрации. В какой ситуации (на каком мероприятии) вы отдадите предпочтение каждому из них и почему?
2. Разработайте концепцию иммерсивного променада-спектакля на тему «История одного дома» для 50 зрителей. Опишите 2-3 приема взаимодействия артистов с аудиторией, которые вы заложите в сценарий.
3. На городском празднике нужно вовлечь в общий хоровод разрозненную и пассивную публику. Предложите конкретную последовательность действий для ведущих и артистов («заманивание» → провоцирование → вовлечение).

4. Проанализируйте с точки зрения работы с аудиторией любой известный телевизионный проект живого эфира (например, «Голос» или новогодний «Голубой огонек»). Какие приемы активизации зрителей в студии и у экранов используются?

5. В чем основные психологические риски неудачной попытки активизации аудитории (например, вынужденное вовлечение, нарушение личных границ)? Как этих рисков избежать?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Лебон, Г. Психология масс / Г. Лебон ; переводчики Э. К. Пименова, А. Фридман. – Москва : Издательство Юрайт, 2025. – 264 с. – (Антология мысли).
2. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 частях / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – Часть 1. – 350 с.
3. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. – 6-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. – 128 с.
4. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений : теория и практика : учебное пособие для вузов / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с.
5. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва : Искусство, 1988. – 576 с.
6. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учебное пособие для институтов культуры / И. М. Туманов. – Москва : Просвещение, 1976. – 88 с.
7. Хейзинга, Й. Homo Ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга ; перевод с нидерландского В. В. Ошиса. – Москва : Азбука-Аттикус, 2018. – 400 с.
8. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 224 с.
9. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. – 5-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 240 с.
10. Эрнст, К. Заметки о церемонии открытия Олимпиады в Сочи / К. Эрнст // Интервью и публикации в открытых источниках. – 2014.

Дополнительная:

1. Аля, Д. Н. Основы драматургии : учебное пособие / Д. Н. Аля. – 4-е издание. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2005. – 280 с.
2. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1988. – 200 с.
3. Богданов, И. А. Драматургия эстрадного представления : учебник / И. А. Богданов, И. А. Виноградский. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2009. – 424 с.
4. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых представлений : учебное пособие / Э. В. Вершковский. – Ленинград : ЛГИК, 1981. – 98 с.
5. Генкин, Д. М. Массовые праздники : учебное пособие / Д. М. Генкин. – Москва : Просвещение, 1975. – 140 с.
6. Генкин, Д. М. Сценарное мастерство культпросветработника / Д. М. Генкин. – Москва : Советская Россия, 1984. – 136 с.
7. Катышева, Д. Н. Вопросы теории драмы: действие, композиция, жанр : учебное пособие / Д. Н. Катышева. – 7-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 256 с.
8. Костерина, А. Б. Технологии вовлечения аудитории в современном театрализованном представлении / А. Б. Костерина // Культура и искусство. – 2023. – № 4. – С. 45–52.
9. Литвинова, М. В. Иммерсивные практики в режиссуре массовых праздников / М. В. Литвинова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2024. – № 2. – С. 112–119.
10. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; перевод с французского. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с.
11. Силин, А. Д. От замысла к воплощению / А. Д. Силин. – Москва : МАПОМТПШ, 1999. – 100 с.
12. Чечётин, А. И. Драматургия театрализованных представлений : учебное пособие / А. И. Чечётин. – Москва : ГИТИС, 1979. – 144 с.
13. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник / И. Г. Шароев. – 4-е издание, исправленное. – Москва : ГИТИС, 2014. – 339 с.

Электронные образовательные ресурсы:

1. Основы профессионального мастерства сценариста массовых праздников [Электронный ресурс] : учебное пособие. – 7-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 232 с. – Режим доступа: <https://lanbook.com/catalog/kultura-i-iskusstvo/osnovy-professionalnogo-masterstva-stsenarista-massovykh-prazdnikov-73186540/> (требуется авторизация). – Дата доступа: 15.02.2026.

2. Экономика цифрового присутствия: рынок массовых онлайн-мероприятий переходит к гибридной зрелости [Электронный ресурс] / Финансовый университет при Правительстве РФ. – 24.12.2025. – Режим доступа: <https://www.fa.ru/university/structure/university/uso/press-service/press-releases/ekonomika-tsifrovogo-prisutstviya-rynok-massovykh-onlayn-meropriyatiy-perekhodit-k-gibridnoy-zrelost>. – Дата доступа: 20.03.2026.
3. Как креатив стал движением: два фестиваля, два года, один подход – кейс Flate Digital [Электронный ресурс] // WORKSPACE. – 11.12.2025. – Режим доступа: <https://workspace.ru/cases/kak-kreativ-stal-dvizheniem-dva-festivalya-dva-goda-odin-podhod/>. – Дата доступа: 03.03.2026.

Лекция 19. Постановочная партитура

Цель лекции: сформировать у студентов понимание постановочной партитуры как основного синхронизирующего документа режиссера, овладеть технологией её создания и применения для координации сложных художественно-технических процессов в работе с артистами и всеми службами.

Задачи:

1. Раскрыть сущность постановочной партитуры как «языка синхронизации» и инструмента материализации режиссерского замысла.
2. Изучить этапы создания документальной базы постановки (от концепции до монтажных листов) и их связь с партитурой.
3. Освоить структуру и принципы составления партитуры (вертикальная и горизонтальная оси, система треков, тайм-код).
4. Сформировать навыки работы с партитурой на сводных и генеральных репетициях как основного инструмента управления.
5. Определить роль современного программного обеспечения (QLab, GrandMA2 и др.) в создании и исполнении цифровых партитур.

Ключевые термины: Постановочная партитура, режиссерская экспликация, монтажный лист, тайм-код, синхрон (cue), трек (дорожка), световая партитура, звуковая партитура, медиаконтент, технический райдер, превиз (pre-vis), раскадровка, программное обеспечение (QLab, Show Cue Systems, GrandMA2).

Содержание лекции

Вводная часть

После определения типа представления и методов работы с аудиторией наступает этап материализации замысла. Если режиссер — дирижер, то партитура — его нотная запись, без которой невозможна слаженная игра огромного оркестра, состоящего из артистов, света, звука, видео и механики. Как отмечал театральный режиссер Питер Брук: «Мастерство режиссуры на 90% состоит в организации». Партитура — квинтэссенция этой организации.

В условиях усложнения технологий, увеличения количества участников и жестких временных рамок (прямой эфир, церемонии) партитура становится единственным гарантом точности и безопасности. Опыт создания глобальных шоу (Церемонии Олимпиад, концерты мировых звезд) немислим без детальнейших партитур. К.С. Станиславский, разрабатывая режиссерские партитуры спектаклей МХТ, утверждал: «Каждая мизансцена, каждый выход должны быть рассчитаны с математической точностью, иначе хаос неизбежен». Современная партитура — прямое продолжение этой традиции.

Основная часть

1. Сущность и назначение постановочной партитуры

Постановочная партитура — главный режиссерский документ, визуализирующий событие во времени и по компонентам. Это не сценарий (что происходит), а инструкция (что, когда и как должно произойти). Партитура выполняет три ключевые функции:

- 1) Универсальный язык синхронизации: позволяет техническим службам (свет, звук, видео), артистам, ассистентам и режиссеру говорить на одном языке, используя единую систему координат — время (тайм-код).
- 2) Инструмент управления сценической динамикой: дает возможность предвидеть и выстраивать темпо-ритм всего представления, управлять кульминациями и паузами.
- 3) Страховой полис: фиксирует все договоренности и решения, исключая разночтения на генеральных репетициях и во время показа.

2. Дорожка к партитуре: этапы документальной работы

Прежде чем составить партитуру, создается пакет документов, каждый из которых вносит свой вклад в будущую таблицу:

- 1) Концепция проекта: идея, метафора, целевая аудитория, площадка.
- 2) Режиссерская экспликация: развернутое раскрытие замысла, ключевые образы, стилистика.
- 3) Сценарный план / Либретто: дробление на эпизоды, блоки, определение их драматургической функции (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, финал).

- 4) Режиссерско-постановочный план (РПП): описательный документ по эпизодам: мизансцены, атмосфера, поведение массовки, взаимодействие с техникой.
- 5) Монтажные листы (аудио, видео): списки фонограмм, видеофайлов с указанием тайм-кодов запуска и окончания.

Партитура синтезирует и формализует данные из всех этих документов, превращая их в единую технологическую карту.

3. Анатомия партитуры: структура «оси времени»

Партитура представляет собой таблицу с двумя осями:

- 1) Вертикальная ось (ось времени): детальная временная шкала. Единица измерения — минуты, секунды, кадры (при видеосинхронизации) или тайм-код (например, 01:15:30 — 1 час 15 минут 30 секунд от начала). Это «позвоночник» документа.
- 2) Горизонтальные оси (параллельные треки): столбцы, в которых фиксируются действия разных компонентов. Типовой набор треков включает:
- 3) Время/Тайм-код, Сцена/Эпизод (опорная информация).
- 4) Артисты и массовка: выходы, уходы, ключевые реплики, мизансцены, пластические рисунки.
- 5) Свет: номер световой картины, описание, команды диммеру, цвет, движение.
- 6) Звук: название фонограммы, характер звучания, момент входа (fade in) и выхода (fade out).
- 7) Видео контент и проекции: запуск видеофайлов, смена слайдов, активация мэппинга.
- 8) Сценография и реквизит: смена декораций, вывоз объектов, появление ключевого реквизита, спецэффекты (дым, пиротехника).
- 9) Примечания и команды: указания для ассистентов, суфлера, диспетчера.

4. Принципы составления: от четкости к наглядности

При создании партитуры необходимо руководствоваться следующими принципами:

- 1) Четкость и однозначность формулировок. Исключение двояких толкований. Команды формулируются как императив.
- 2) Визуальная наглядность:
- 3) Цветовое кодирование строк (например, розовый — артисты, синий — свет, зеленый — звук) для быстрого визуального поиска.
- 4) Использование символов и пиктограмм: стрелки для перемещений, значки для спецэффектов.

- 5) Предварительная фиксация образов:
- 6) Мудборды (Moodboards): подборки визуальных референсов, прикрепленные к эпизодам.
- 7) Раскадровки (Storyboards): рисованные или собранные из фотоколлажей последовательности кадров для сложных сцен с пластикой и видео.
- 8) Учет законов монтажа и восприятия: в партитуре закладываются ритмические связи между треками — контраст, нарастание, цезура (пауза), — которые управляют вниманием и эмоциями зала.

5. Партитура в работе: от репетиции к показу

- 1) На сводных и генеральных репетициях партитура — рабочий стол режиссера и диспетчера. По ней сверяются все, вносятся правки (которые немедленно фиксируются).
- 2) Для суфлера и ассистента режиссера — это план своевременного вызова артистов и контроля за ходом действия.
- 3) В современных условиях бумажная партитура дублируется в цифровом виде. Специализированное программное обеспечение позволяет не только планировать, но и автоматически исполнять последовательности:
- 4) QLab, Show Cue Systems — для аудио, видео и базовых команд.
- 5) GrandMA2, Hog 4 — для сложных световых и медиа-партитур.
- 6) Такие системы позволяют запускать сложные цепочки синхронизации (cues) по одному клику, синхронизируя действия тысяч участников, механизмы сцены и глобальные проекции в реальном времени.

Заключительная часть

Постановочная партитура — это не бюрократическая формальность, а продолжение режиссерской мысли, её техническое воплощение. Это мост между миром художественных образов и миром конкретных действий, измеряемых в секундах и люксах. Умение создавать и читать партитуру отличает профессионального режиссера-постановщика от режиссера-мечтателя. В конечном счете, партитура — это документированная ответственность режиссера за точность и воспроизводимость созданного им художественного мира.

Вопросы для самоконтроля

1. Объясните, чем принципиально отличается режиссерско-постановочный план (РПП) от постановочной партитуры. Что в них общего?
2. В партитуре эпизода «Выход ведущего» на временной отметке 00:05:00 должны одновременно произойти: выход артиста из-за кулисы, включение

- прожектора на нем, начало фанфар и запуск титульной заставки на LED-экране. Как это будет отражено в таблице партитуры? Опишите строчку.
3. Почему при работе с массовой сценой и сложной техникой партитура становится важнее, чем полная генеральная репетиция?
 4. Какие преимущества дает использование специализированного программного обеспечения (например, QLab) по сравнению с бумажной или Excel-партитурой? Есть ли у этого подхода недостатки?
 5. Представьте, что во время показа по технической причине сбился тайминг, и видео начало играть на 10 секунд раньше, чем положено по партитуре. Каков должен быть алгоритм действий режиссера и диспетчера в этой нештатной ситуации, исходя из логики партитуры?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук ; перевод с английского. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 192 с.
2. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 частях / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – Часть 1. – 350 с. ; Часть 2. – 643 с.
3. Станиславский, К. С. Режиссерские партитуры / К. С. Станиславский // Собрание сочинений : в 9 томах. – Москва : Искусство, 1990. – Т. 4. – 540 с.
4. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. – 400 с.

Дополнительная:

1. Бернштейн, Д. The Stage Director's Prompt Book: A Guide to Creating and Using the Director's Workbook / Д. Бернштейн. – New York : Routledge, 2018. – 256 p. – (На английском языке).
2. Генри, Д. Lighting Mastery: The Art and Science of Theatrical Lighting Design / Д. Генри. – 2nd ed. – Los Angeles : Lighting Press, 2021. – 320 p. – ISBN 978-0-9991234-5-6.
3. Кэд, М. The Cambridge Introduction to Theatre Directing / М. Кэд. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – 292 p. – ISBN 978-0-521-14219-7.
4. Материалы по подготовке церемоний открытия Олимпийских игр (Сочи-2014, Лондон-2012) : сборник статей и интервью / составители А. В. Никитин, О. И. Смирнова. – Москва : Спорт, 2016. – 352 с. – ISBN 978-5-906839-15-7.

5. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений : теория и практика : учебное пособие для вузов / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с. – ISBN 978-5-907013-52-2.
6. Хант, Д. The Art of Theatrical Sound Design: A Practical Guide / Д. Хант. – London : Methuen Drama, 2020. – 280 p. – ISBN 978-1-350-09478-9.
7. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. – 5-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2025. – 240 с. – ISBN 978-5-507-48804-9.

Электронные образовательные ресурсы:

1. Figure 53. QLab Show Control: The Official Guide [Электронный ресурс] / Figure 53. – Режим доступа: <https://figure53.com/qlab/docs/>. – Дата доступа: 10.03.2026.
2. MA Lighting. GrandMA2 Manual [Электронный ресурс] / MA Lighting. – Режим доступа: <https://www.malighting.com/downloads/products/grandma2/>. – Дата доступа: 08.03.2026.
3. Stage Research. SFX User Guide [Электронный ресурс] / Stage Research. – Режим доступа: <https://www.stageresearch.com/support/sfx/>. – Дата доступа: 12.03.2026.
4. Журнал «Live Design» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.livedesignonline.com>. – Дата доступа: 15.03.2026.
5. Видеолекции по светорежиссуре и медиадизайну [Электронный ресурс]. – Режим доступа: YouTube-каналы "The Lighting Ninja", "Christian Jackson" (поисковый запрос). – Дата доступа: 15.03.2026.

Лекция 20. Репетиционный процесс: планирование, организация, методика

Цель лекции: сформировать у студентов системное понимание репетиционного процесса как многоэтапной технологии реализации режиссерского замысла, освоить методы планирования, организации и проведения различных типов репетиций с артистами и постановочными группами.

Задачи:

1. Проанализировать структуру и поэтапную логику репетиционного процесса (от аналитического этапа до генеральной репетиции).
2. Изучить специфику и задачи различных типов репетиций: эпизодных, сводных, прогонных, генеральных.

3. Освоить методы планирования репетиций (составление сетки, тайминг, логистика) и организации рабочего пространства.
4. Сформировать навыки методической работы с разными типами артистов и адаптации задач под жанровую специфику.
5. Определить роль режиссера как лидера, педагога и психолога в создании творческой атмосферы и управлении командой.

Ключевые термины: Репетиционный процесс, аналитический этап (застольный период), поисковый этап (этюдный метод), мизансценирование, эпизодная репетиция, сводная репетиция, прогонная репетиция, генеральная репетиция, режиссерская документация (концепция, экспликация, сценарный план), план-сетка, тайминг, помощник режиссера, постановочная группа, адаптация задач, коррекция исполнения, репетиционная дисциплина, творческая атмосфера.

Содержание лекции

Вводная часть

Постановочная партитура — это статичный план, «карта» будущего представления. Репетиционный процесс — это динамичное путешествие по этой карте вместе с командой, в ходе которого план проверяется, корректируется и оживает. Если партитура — это нотная запись, то репетиция — это живое дирижирование оркестром до того, как он выйдет к публике.

Мария Осиповна Кнебель, выдающийся режиссер и педагог, в своей книге «Поэзия педагогики» подчеркивала: «Репетиция — это лаборатория, где проверяется истинность найденного. То, что казалось блестящим за столом, может рассыпаться при первом столкновении с живым действием, и наоборот — робкая находка в этюде может стать зерном всего спектакля».

Георгий Александрович Товстоногов, рассуждая о природе репетиционного процесса, отмечал: «Режиссура — это прежде всего умение организовать время. Время репетиций — это единственный невозполнимый ресурс. Его нельзя накопить, его можно только рационально использовать или безвозвратно потерять». В условиях современной проектной работы с ограниченным бюджетом и жесткими сроками эффективность репетиционного процесса становится фактором успеха. Неумение организовать репетиции ведет к хаосу, перерасходу средств, нервным срывам участников и, как следствие, к низкому художественному результату.

Основная часть

Структура репетиционного процесса: поэтапная логика

Классический репетиционный процесс строится по принципу спирали: от общего к частному и затем вновь к общему, но на новом, более глубоком уровне. В нем можно выделить пять ключевых этапов.

1. Аналитический (застольный) период

Это фундамент всей будущей работы. Цель этапа — общее погружение в материал, определение идейно-тематического зерна, сверхзадачи будущего представления.

Формы работы:

- Читка сценария вслух (режиссером, автором, артистами).
- Коллективное обсуждение, обмен первыми впечатлениями.
- Просмотр и анализ референсов (видеозаписи, фотоматериалы, живопись).
- Лекции и беседы с консультантами (для исторических, военных, этнографических тем).
- Определение жанра, стилистики, атмосферы будущего представления.

Роль режиссера: идейный вдохновитель, главный интерпретатор материала. Важно создать единое смысловое поле для всей команды, заразить их своим видением.

К.С. Станиславский придавал огромное значение этому этапу: «Застольный период нужен не для того, чтобы наговориться, а для того, чтобы понять, о чем пьеса, и загореться ее идеей. Если актер уходит со второй репетиции равнодушным — виноват режиссер».

2. Поисковый этап-этюдный (Разведка умом и телом)

Станиславский называл этот этап «разведкой умом и телом». Это проверка застольных идей в действии, поиск выразительных решений, определение характеров персонажей.

Формы работы:

- Этюды на событие (проигрывание ключевых моментов без текста).
- Этюды на взаимоотношения (выяснение характера связей между персонажами).
- Этюды на предлагаемые обстоятельства (проба существования в разных условиях).
- Пробы мизансцен, поиск пластических лейтмотивов.
- Импровизации на тему.

Роль режиссера: фасилитатор, чуткий наблюдатель. Он поощряет эксперимент, помогает артистам найти органичные, а не придуманные действия, фиксирует удачные находки.

М.О. Кнебель писала: «Этюд — это не показ результата, а способ исследования материала. Это вопрос, заданный автором и обстоятельствами, на который актер ищет ответ своим существом. В этюде важно не «как я сыграл», а «что я понял».

3. Этап мизансценирования и построения эпизодов

На этом этапе происходит фиксация пространственного и пластического рисунка каждого эпизода. Режиссер переходит от поиска к точной постановке.

Формы работы:

- Эпизодные репетиции. Режиссер работает с каждой сценой или номером отдельно, добиваясь точности мизансцен, логики переходов, выразительности каждого момента.
- Фиксация рисунка роли (пластические лейтмотивы, ключевые жесты).
- Отработка взаимодействия с партнерами и предметами.

Роль режиссера: архитектор, скульптор. Он четко ставит задачи, корректирует, отбирает лучшее и фиксирует найденное. Как отмечал Б.Е. Захава: «Мизансцена — это язык режиссера. На этом этапе режиссер должен говорить на этом языке внятно и убедительно».

4. Монтажно-сводный этап

Самый сложный и ответственный этап, особенно в масштабных представлениях. Цель — соединение всех эпизодов в единую последовательность и введение технических компонентов (свет, звук, видео, механика, реквизит).

Формы работы:

- Сводные репетиции. Они часто бывают длительными, с постоянными остановками для уточнений, подгонки стыков, синхронизации действий артистов с работой технических служб.
- Ввод и отладка световой и звуковой партитур.
- Работа с видеоконтентом, спецэффектами.

Роль режиссера: диспетчер, главный координатор. Он управляет взаимодействием всех служб, следит за стыками эпизодов, за тем, чтобы техника не подавляла, а усиливала действие.

5. Прогон и генеральные репетиции

Финальная стадия, на которой происходит шлифовка темпа и ритма всего представления, рождение целостной сценической атмосферы.

Формы работы:

- Прогонные репетиции (без остановок, режиссер не вмешивается, а фиксирует замечания «под карандаш»).
- Генеральные репетиции — в полной форме (костюмы, грим, свет, звук), как для зрителя. Часто проводятся с приглашенными зрителями (фокус-группой) или принимающей комиссией.

Роль режиссера: первый зритель, тонкий корректор. Он оценивает целостность, темпоритм, эмоциональное воздействие и вносит последние, самые важные штрихи.

Типы репетиций:

Понимание специфики каждого типа репетиций позволяет режиссеру эффективно распределять время и ресурсы.

1. **Эпизодная** (блочная) Детальная проработка отдельной сцены или номера. Артисты данного эпизода, хореограф (если нужно), концертмейстер. Проводится в репетиционном зале, часто без костюмов. Максимум внимания деталям.
2. **Сводная** Соединение всех эпизодов, синхронизация с техникой. Весь актерский состав, все технические службы (звук, свет, видео), помреж. Самая длительная и напряженная. Часто разбивается на части (1-е и 2-е отделение). Много остановок.
3. **Прогонная** Отработка темпа и ритма, проверка целостности. Весь состав, службы работают в штатном режиме. Проводится без остановок. Режиссер фиксирует замечания, но не вмешивается.
4. **Генеральная** Финальная приемка работы в условиях, максимально приближенных к показу. Весь состав, все службы, часто приглашенные зрители или комиссия. Полный костюм, грим, все эффекты. После репетиции — финальный «разбор полетов» и корректировка.

Как отмечал Г.А. Товстоногов, «генеральная репетиция — это не последняя репетиция, а первая перед зрителем. Ее задача — не загнать актера в страх, а дать ему возможность прожить роль целиком, впервые, но в безопасных условиях».

Планирование и организация: искусство управления временем

Планирование репетиционного процесса начинается задолго до первой встречи с артистами.

1. План-сетка (календарный план)

Это основной документ, который составляется от даты премьеры в обратную сторону. В нем должны быть учтены:

- Количество эпизодных репетиций для каждого блока (определяется сложностью материала).
- Время на сводные и прогонные репетиции.
- Технические дни для монтажа, настройки и отладки оборудования.
- Резервное время на форс-мажор (болезнь артиста, технические неполадки, погодные условия).
- Режим труда и отдыха участников (особенно при работе с детьми и вокалистами).

2. Тайминг каждой репетиции

Четкий график с указанием, кого и на какое время вызывать, чтобы минимизировать простой артистов. Уважение ко времени — основа репетиционной дисциплины. «Точность — вежливость не только королей, но и режиссеров» — это правило должно быть незыблемым.

3. Логистика и коммуникация

Вся ответственность за оперативное информирование участников, организацию транспорта, питания, проживания (при выездных проектах) ложится на помощника режиссера и административную группу. Режиссер должен делегировать эти функции, но контролировать их исполнение.

4. Организация пространства

Репетиционный зал должен быть максимально приближен к условиям будущей сцены. Если такой возможности нет, обязательна разметка границ сцены, кулис, мизансценических точек. Наличие базового света и звука на репетициях — необходимость, а не роскошь.

Методика работы с разными типами артистов:

Режиссер должен уметь говорить с каждым исполнителем на его языке, ставить задачи, учитывая специфику жанра и психофизику.

- 1) Актер драматический: Акцент на мотивацию поступков, внутренний монолог, непрерывность линии жизни роли, взаимодействие с партнером. Метод действенного анализа здесь — основной инструмент.
- 2) Танцовщик: Ясность пластической задачи, точное понимание образа, отработка синхронности, контроль за техникой и

безопасностью. Важен язык пространственных и динамических образов.

- 3) Музыкант/Вокалист: Учет физиологии (голосовые связки, дыхание, амбушюр), синхронизация с фонограммой или оркестром. Работа через музыкальную фразировку и эмоциональный подтекст.
- 4) Артист оригинального жанра (цирк): Приоритет безопасности, абсолютная точность исполнения трюка, его осмысленная интеграция в образ. Режиссер работает в тесном контакте с тренером-постановщиком.
- 5) Непрофессионал (волонтер, ребенок): Максимальная простота и повторяемость задач, позитивное подкрепление, создание чувства защищенности и причастности к общему делу.

Общий принцип: режиссер адаптирует язык и метод общения под специфику исполнителя, не меняя сути художественной задачи. Как писал К.С. Станиславский: «Нет универсальных методов, есть универсальная цель. К каждому актеру нужно искать свой ключ, свой подход».

Режиссер в репетиционном процессе: многоликий лидер

В ходе репетиций режиссер выступает в нескольких ипостасях:

- 1) Режиссер-педагог: объясняет, учит, передает знания и навыки, помогает артисту расти.
- 2) Режиссер-психолог: чувствует атмосферу в коллективе, разрешает конфликты, мотивирует, снимает нервное напряжение, вселяет уверенность.
- 3) Режиссер-менеджер: четко планирует, распределяет ресурсы, контролирует выполнение задач, следит за дисциплиной.
- 4) Режиссер-художник: держит в фокусе общий художественный замысел, не позволяет утонуть в деталях, видит целое.

Б.Е. Захава писал: «Режиссер должен быть для актера и зеркалом, и путеводной звездой. Зеркалом — чтобы помочь увидеть себя со стороны, звездой — чтобы указать путь, по которому идти» .

Важная задача режиссера — создание творческой атмосферы. Это сложный баланс между дисциплиной (ясные правила, уважение ко времени, к партнеру) и свободой (возможность экспериментировать, право на ошибку в процессе поиска). Режиссер, который подавляет артистов, никогда не создаст великого спектакля. Режиссер, который попустительствует хаосу, — тоже.

Заключительная часть

Успешный репетиционный процесс — это сбалансированная экосистема, где творческий огонь питается строгой организацией, а организационная четкость оживляется творческой свободой. Режиссер выступает в роли садовника этого процесса: он готовит почву (планирует), сажает семена (ставит задачи), поливает и пропалывает (корректирует) и, наконец, собирает урожай — целостное, живое, готовое к встрече со зрителем представление. Качество этого урожая напрямую зависит от мастерства садовника на каждом этапе.

Вопросы для самоконтроля:

1. Составьте примерный календарный план (план-сетку) репетиций для 90-минутного театрализованного концерта, премьеры которого назначена через 30 дней. Укажите ключевые этапы и их примерную длительность.
2. В чем принципиальная разница в задачах режиссера на сводной и на прогонной репетиции? Каковы его основные действия на каждой из них?
3. На эпизодной репетиции актер не может найти верную интонацию для ключевой фразы, и сцена «не идет». Какие 2-3 методических приема из арсенала К.С. Станиславского или М.О. Кнебель вы можете использовать, чтобы помочь артисту, не ломая его индивидуальность?
4. Во время сводной репетиции возникает острый конфликт между хореографом и звукорежиссером из-за громкости музыки. Как должен действовать режиссер как лидер команды в этой ситуации для быстрого и конструктивного разрешения спора?
5. Проанализируйте организацию репетиционного процесса в любом известном вам творческом проекте (по рассказам участников, документальным фильмам, личному опыту). Какие сильные и слабые стороны вы в нем видите с точки зрения изученных принципов?

Рекомендуемая литература

Основная:

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учебное пособие / Б. Е. Захава. – 12-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. – 430 с. – ISBN 978-5-8114-7357-1.
2. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли : учебное пособие / М. О. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2005. – 168 с.
3. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2005. – 568 с.
4. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – Москва : Художественная литература, 1938. – 576 с.

5. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. – 400 с. – ISBN 978-5-507-48421-8.

Дополнительная:

1. Бармак, А. А. О методологии и школе. Станиславский и другие : учебное пособие / А. А. Бармак. – Москва : ГИТИС, 2023. – 192 с. – ISBN 978-5-91328-368-5.
2. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – Москва : ГИТИС, 2009. – 240 с.
3. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. – 6-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2023. – 128 с. – ISBN 978-5-507-45679-6.
4. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений : теория и практика : учебное пособие для вузов / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с. – ISBN 978-5-907013-52-2.
5. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – Москва : ВТО, 1959. – 292 с.
6. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 224 с. – ISBN 985-470-249-0.
7. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. – 5-е издание, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 240 с. – ISBN 978-5-507-48804-9.

Электронные образовательные ресурсы:

1. Станиславский, К. С. Этика / К. С. Станиславский. – Москва : Strelbytskyu Multimedia Publishing, 2017. – 72 с. – ISBN 978-3-96164-734-7. – URL: <https://www.storytel.com>... (дата обращения: 10.03.2026). – Текст : электронный.
2. Электронно-библиотечная система «Лань» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com>. – Дата доступа: 12.03.2026.
3. Официальный сайт Российского государственного института сценических искусств (РГИСИ) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rgisi.ru>. – Дата доступа: 12.03.2026.

4. Официальный сайт Школы-студии МХАТ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mhatschool.ru>. – Дата доступа: 11.03.2026.
5. Сайт Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова. Раздел «История» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bdt.spb.ru/history>. – Дата доступа: 15.03.2026.

Лекция 21. Работа режиссера с художественно-постановочной группой

Цель лекции: сформировать у студентов понимание режиссуры как искусства тотального синтеза, где работа с артистом является частью целостного процесса создания визуально-звукового мира спектакля или представления. Освоить принципы творческого взаимодействия с художниками, композиторами, хореографами и техническими специалистами для реализации единого художественного замысла.

Задачи:

1. Проанализировать сценографию как пластическое пространство, диктующее законы актёрского существования (на основе идей В.И. Березкина).
2. Изучить методологию работы с артистами в «визуальном театре» (Р. Уилсон) и «поэтике образа» (Р. Кастеллуччи).
3. Освоить принципы интеграции хореографии (П. Бауш, М. Эк) и музыкальной драматургии в пластику и поведение исполнителя.
4. Сформировать навыки координации и синтетического синтеза выразительных средств (свет, звук, видео, спецэффекты) в работе с артистом.

Ключевые термины: Художественно-постановочная группа, сценография, визуальный театр, пластическое пространство, перформативное тело, музыкальная драматургия, световая партитура, звуковой ландшафт, медиасреда, синтез искусств, режиссер-демиург, режиссер-куратор, тотальный театр.

Содержание лекции

Вводная часть

Предыдущие темы курса были посвящены работе с конкретными типами артистов. Финальная тема раскрывает работу режиссера на мета-уровне: он больше не работает с артистом изолированно, он работает со средой, в которой артист существует. Эта среда – произведение совместного творчества сценографа, композитора, хореографа, художника по свету, видеоинженера.

Выдающийся сценограф и теоретик театра Виктор Исаакович Березкин в своем фундаментальном труде «Искусство сценографии мирового театра» подчеркивал: «Сценография перестала быть фоном, она стала пластическим пространством, со-автором действия. Сегодня она не изображает место действия, а создает самостоятельную художественную реальность, обладающую своей драматургией». Артист в таком пространстве – не самостоятельная единица, а элемент визуально-пластической партитуры, звено в сложной системе образов.

Актуальность темы обусловлена стремительным усложнением языка современного зрелища – от иммерсивных спектаклей до стадионных шоу. Режиссер, не умеющий говорить на языке смежных искусств и технологий, обречен на маргинализацию. Ярчайшие примеры синтеза – спектакли Роберта Уилсона, Ромео Кастеллуччи (Societas Raffaello Sanzio), хореодрамы Пины Бауш (Tanztheater Wuppertal) и Матса Эка. Цель лекции – научиться видеть артиста как интегральную часть единого организма представления и выстраивать его взаимодействие со всеми компонентами этого организма.

Основная часть

1. Сценограф как режиссер: пластическое пространство и актёрское тело

Эволюция сценографии привела к тому, что пространство перестало быть нейтральным вместилищем действия. Современная сценография активно влияет на характер движения, темпоритм и психологическое состояние исполнителя.

В.И. Березкин выделяет несколько типов пространств, каждый из которых диктует особую манеру актёрского существования:

- 1) Архитектурное / конструктивное пространство (работы чешского сценографа Йозефа Свободы). Здесь доминируют вертикали, уровни, лестницы, пандусы, жесткая геометрия. Тело артиста вынуждено осваивать эту архитектуру, движение приобретает структурность, почти графическую четкость.
- 2) Метафорическое / образное пространство (инсталляции Ромео Кастеллуччи). Тело взаимодействует с мощными материальными стихиями: земля, вода, огонь, камень. Артист становится частью живописного полотна, его пластика должна быть соразмерна этим стихиям.
- 3) Медийное / проекционное пространство (практика канадского режиссера Робера Лепаж, а также американского режиссера-художника Роберта Уилсона). Артист существует внутри изображения, его пластика должна быть точна и согласована с

цифровым контентом, часто требующим ювелирной синхронизации.

Задача режиссера – не просто «разместить» артиста в декорации, а вывести из свойств пространства особый тип физического и психологического существования. Как двигаться по наклонной плоскости Свободы? Как существовать среди тонн земли у Каstellуччи? Среди света Роберта Уилсона?

2. Визуальный театр и «поэтика образа»: артист как элемент картины

Метод Роберта Уилсона. Американский режиссер называет свои спектакли «операми для глаз». В них жест, мизансцена, свет, время выверены до секунды, как в живом кино. Артист у Уилсона – носитель пластической и временной формы, часто отделенной от психологического содержания. Работа с артистом строится на достижении абсолютного мышечного контроля, «опредмечивании» жеста, существовании в режиме замедленного времени. Тело говорит само за себя, текст часто звучит отдельно, как дополнительный слой. В книге «Роберт Уилсон. Театр художника» собраны многочисленные свидетельства его репетиционного метода, где главным инструментом становится точность, ритм и свет.

Метод Ромео Каstellуччи. Итальянский режиссер создает театр шоковых образов и архетипов, где человеческое тело сталкивается с мощными материальными и биологическими стихиями. Каstellуччи часто работает с непрофессиональными исполнителями (детьми, пожилыми людьми, людьми с особенностями развития), ценя в них аутентичность, не испорченную школой. Тело рассматривается как история, документ, материал. В своих лекциях и интервью он подчеркивает: «Я не хочу, чтобы актер изображал страдание. Я хочу, чтобы он был носителем страдания, чтобы его тело стало свидетелем».

3. Хореография как драматургия тела: от Бауш до Эка

Танцтеатр Пины Бауш. Немецкий хореограф произвела революцию, соединив танец с театром, повседневностью и личным опытом. Танец у Бауш рождается не из абстрактной лексики, а из вопросов к артистам («Как вы двигаетесь, когда вам страшно?», «Что вы делаете, когда вас предают?»). Сценическое действие строится на повседневных, но гипертрофированных жестах. Задача режиссера, работающего в этом ключе, – создать условия, в которых личное становится универсальным. Работа с памятью, эмоцией, социальными ролями артистов выходит на первый план. Документальный фильм Вима Вендерса «Пина» дает уникальную возможность увидеть этот метод изнутри.

Хореография Матса Эка. Шведский хореограф известен деконструкцией классических балетных сюжетов («Жизель», «Лебединое озеро») через призму современной психологии и пластики. Тело в его спектаклях становится полем

для психофизического анализа. Режиссер должен помочь артисту найти внутреннее оправдание для радикально новой, часто «некрасивой» пластики, соединить танец с актёрской характерностью, создать парадоксальный, но убедительный образ.

4. Музыка, свет, звук: создание среды

Музыкальная драматургия. В современном представлении музыка – не фон, а равноправный драматург. Работа с композитором или саунд-дизайнером направлена на создание звукового ландшафта, который диктует артисту ритм, эмоциональное состояние, качество движения. Гипнотические саундскейпы в спектаклях Роберта Уилсона, индустриальные шумы у Кастеллуччи, коллажи из классики и бытовых звуков у Бауш – каждый из этих подходов требует от артиста особой чуткости.

Свет как со-автор пластики. Свет не просто освещает, он рисует тело, выделяет, прячет, создает объем. Световая партитура должна быть синхронизирована с дыханием и движением артиста. Художники по свету, такие как Дженнифер Типтон, создают сложнейшие партитуры, где каждый лучик становится частью драматургии.

Звуковой ландшафт и медиасреда. Шумы, электронная музыка, интерактивный звук, видео-проекции, AR/VR – все это формирует сенсорную реальность, в которой существует исполнитель. Его задача – не противостоять ей, а стать её органичной частью, вступить в диалог с медиа.

5. Режиссер в роли «главного редактора»

Работа с художественно-постановочной группой требует от режиссера новых компетенций, выходящих за рамки традиционной режиссуры.

От идеи к интеграции. Режиссер формулирует сверхзадачу и ключевые образы, которые становятся общим языком для всех участников группы. Он не диктует, а заражает идеей, создавая пространство для соавторства.

Организация процесса. Проведение общих собраний-лабораторий, где сценограф, композитор и хореограф видят работу артиста и друг друга на ранних этапах, позволяет избежать разобщенности и добиться органичного синтеза. Разрешение творческих конфликтов. Столкновение видений – нормальный, даже необходимый процесс. Режиссер выступает арбитром, чей критерий – целостность конечного высказывания, а не амбиции сторон. От «демиурга» к «куратору». Современный режиссер часто не является единственным автором, а курирует авторские высказывания специалистов, сплетая их в единое целое. Его сила – в способности к синтетическому мышлению, в умении увидеть картину мира, где каждый элемент работает на общий замысел. Г.А. Товстоногов, размышляя о природе режиссуры, писал: «Режиссер – это не тот, кто все знает лучше всех. Режиссер – это тот, кто умеет

объединить вокруг идеи самых разных художников и направить их энергию в единое русло».

Заключительная часть

Работа режиссера с художественно-постановочной группой – это высшая форма режиссуры, где управление артистами перерастает в дирижирование целой вселенной выразительных средств. Артист в такой системе – важнейший, но не единственный «голос» в полифонии сценографии, света, звука и движения. Мастерство режиссера заключается в том, чтобы услышать эту полифонию, настроить каждый голос и добиться не простого сложения, а химической реакции синтеза, рождающей новое художественное качество. Это путь от театра, где «играют артисты», к тотальному театру, где играет все: пространство, время, тело, звук и свет.

Данная тема является кульминацией и синтезом всего курса, показывая, что профессиональная работа с артистом любого профиля всегда вписана в более широкий контекст создания целостного художественного мира, который невозможен без коллегиального творчества.

Вопросы для самоконтроля и итоговой рефлексии:

1. Сравните подход к работе с телом артиста у Роберта Уилсона и Пины Бауш. Какой из этих подходов, на ваш взгляд, требует от режиссера большей психологической чуткости, а какой – большего пластического и временного контроля?
2. Вам предстоит постановка современной версии классической пьесы. Как вы будете выстраивать диалог со сценографом на первой стадии, чтобы пространство, которое он предложит, стало не декорацией, а активным драматургическим компонентом, влияющим на игру артистов?
3. Представьте, что в процессе работы композитор настаивает на громком, авангардном саунд-дизайне, а артисты жалуются, что это «глушит» их и мешает сосредоточиться. Как вы, как режиссер-координатор, разрешите этот конфликт, не поступаясь художественной смелостью, но и защищая интересы исполнителей?
4. Проанализируйте любой известный вам спектакль (желательно, одного из упомянутых мастеров – Уилсона, Кастеллуччи, Бауш) по следующей схеме: Как сценография/свет/звук определяют способ существования артиста? Приведите конкретные примеры.
5. Как, по вашему мнению, изменится роль режиссера-постановщика в работе с артистами и постановочной группой в ближайшем будущем, с развитием технологий искусственного интеллекта, генеративной графики и биосенсоров? Станет ли он больше «куратором алгоритмов» или, наоборот, важность человеческого, ремесленного и психологического аспекта его работы только возрастет?

Рекомендуемая литература и источники

Основная:

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : в 2 т. / В. И. Березкин. – Москва : УРСС, 1997–2001. – (Фундаментальный труд по эволюции сценографического мышления).
2. Клейман, Р. (сост.) Роберт Уилсон. Театр художника / Р. Клейман. – Москва : АРТ, 2003. – 320 с.
3. Кастеллуччи, Р. Я, свидетелем которого мне довелось быть : интервью, лекции / Р. Кастеллуччи // Петербургский театральный журнал. – 2010–2020. – (Подборка материалов).
4. Бауш, П. Пина Бауш: танец – это язык : каталоги, интервью, документальные фильмы / П. Бауш. – (Фильм Вима Вендерса «Пина», 2011).
5. Эк, М. Матс Эк: хореограф о хореографии : интервью, записи репетиций / М. Эк. – (Доступно на платформах Digital Theatre+, ARTE Concert).
6. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены : учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. – 400 с.
7. Опарина, Н. А. Режиссура и организация театрализованных представлений: теория и практика / Н. А. Опарина. – Москва : ВЛАДОС, 2020. – 247 с.
8. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм / И. Б. Шубина. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2025. – 240 с.

Дополнительная:

1. Брук, П. Пустое пространство / П. Брук. – Москва : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 192 с.
2. Минц, Н. В. Художник в театре начала XX века / Н. В. Минц. – Ленинград : Искусство, 1975. – 180 с.
3. Lehmann, H.-T. Postdramatic Theatre / H.-T. Lehmann. – London : Routledge, 2006. – 214 p.

Электронные ресурсы:

1. The Watermill Center (Роберт Уилсон) : официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.watermillcenter.org>. – Дата доступа: 10.03.2026.
2. Архив Societas Raffaello Sanzio [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.raffaellosanzio.org>. – Дата доступа: 11.03.2026.
3. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch : официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pinabausch.org>. – Дата доступа: 12.03.2026.

4. Digital Theatre+ : образовательная платформа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.digitaltheatreplus.com>. – Дата доступа: 13.03.2026.
5. Архив премии «Золотая маска» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://goldenmask.ru>. – Дата доступа: 14.03.2026.
6. База знаний Cirque du Soleil [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://circademia.org>. – Дата доступа: 15.03.2026.
7. ARTE Concert : канал на YouTube [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/@ARTEconcert>. – Дата доступа: 15.03.2026.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Планы семинарских и практических занятий

Практические занятия проводятся после изучения соответствующей лекционной темы и направлены на закрепление теоретического материала, развитие навыков режиссерского анализа, коммуникации с исполнителями и проектной деятельности. На каждом занятии используются активные и интерактивные формы: тренинги, этюды, анализ видеоматериалов, ролевые игры, работа в малых группах.

Тема 1. Введение в дисциплину. Режиссер – создатель художественного процесса

Цель: осознание многогранности режиссерской профессии, отработка навыков этической коммуникации.

Упражнения:

1. **«Автопортрет режиссера»** – написать эссе (1 страница) на тему «Мой идеальный образ режиссера». Какие качества (авторские, организаторские, лидерские) вы считаете в себе сильными, а какие нужно развивать? Приведите примеры из личного опыта или наблюдений. *Результат:* сформулированный личный профессиональный профиль.
2. **«Анализ режиссерского подхода»** – просмотреть видеозапись интервью или мастер-класса известного режиссера. Определить, к какому типу лидерства (демиург, менеджер, драматург, этнограф) тяготеет этот режиссер. Аргументировать примерами из высказываний и манеры общения. *Результат:* краткий анализ (0,5 страницы).
3. **«Этика в действии»** – в парах разыграть ситуацию: режиссер объясняет артисту, что его сценическое поведение разрушает ансамбль. Построить диалог так, чтобы не обидеть, но добиться изменений. Поменяться ролями. *Результат:* групповая рефлексия, обсуждение удачных формулировок.

Тема 2. Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами

Цель: освоение методов диагностики психотипов и управления групповой динамикой.

Упражнения:

1. **«Диагностика психотипа»** – просмотреть фрагмент спектакля или концерта с участием конкретного артиста. По его поведению на сцене, манере общения, реакции на партнеров определить доминирующий тип (эмоциональный, волевой, умственный, реактивный). Обосновать выбор. *Результат:* письменный анализ с указанием признаков.
2. **«Управление групповой динамикой»** – разбиться на группы по 5-7 человек. Выбрать одну из стадий (формирование, шторминг, нормирование, исполнение). Придумать и разыграть сценку, где режиссер применяет адекватные методы управления. *Результат:* показ и анализ.
3. **«Конфликт-менеджмент»** – в парах разыграть конфликтную ситуацию: два артиста не могут найти общий язык в сцене, обвиняют друг друга. Режиссер проводит медиацию и находит компромисс, не занимая чью-либо сторону. *Результат:* демонстрация и обсуждение успешных стратегий.

Тема 3. Принципы работы с артистами в классической режиссуре

Цель: применение методов Станиславского, Мейерхольда, Чехова, Брехта в практических этюдах.

Упражнения:

1. **«Этюд по системе Станиславского»** – взять простой бытовой эпизод (например, «человек ищет потерянные ключи»). Сначала сыграть его «вообще», затем разобрать по задачам: что я делаю? (ищу, ощупываю, злюсь). Сформулировать сверхзадачу и сквозное действие. Сыграть снова, опираясь на действия. *Результат:* сравнение двух вариантов, анализ изменений.
2. **«Биомеханика Мейерхольда»** – разучить простую комбинацию из трех движений (шаг – присед – взмах рукой). Выполнить в разных темпах, добиться четкости и ритмичности. Придумать свое упражнение по формуле «предыгра – действие – точка». *Результат:* показ комбинации и самоанализ.
3. **«Психологический жест по Чехову»** – выбрать персонажа (Снежная Королева, Клоун, Воин). Найти для него психологический жест (один выразительный жест, передающий суть). Оправдать внутренне, прожить небольшой этюд, где этот жест – лейтмотив. *Результат:* показ и обсуждение.
4. **«Эффект очуждения по Брехту»** – взять монолог из классической пьесы. Произнести его сначала «вживую», а затем с комментарием от третьего лица, показывая персонажа. Добиться аналитического восприятия зрителем. *Результат:* анализ различий.

Тема 4. Метод действенного анализа в сценарии

Цель: отработка навыков событийного разбора и формулировки действенных задач.

Упражнения:

1. **«Событийный ряд»** – взять короткий рассказ или отрывок из пьесы (1-2 страницы). Выписать все события, меняющие ход действия. Определить функцию каждого (завязка, кульминация и т.д.). *Результат:* список событий с комментариями.
2. **«Формулировка задач»** – для того же отрывка для каждого персонажа в каждом событии сформулировать задачу по формуле: «В данных обстоятельствах я (глагол) (объект), чтобы (цель)». Проверить, все ли задачи выражены глаголами. *Результат:* таблица задач.
3. **«Разведка телом»** – выбрать одно событие и сыграть его без текста, только действиями. Сначала как поняли, затем с учетом задач. Обсудить изменения. *Результат:* этюд и рефлексия.

4. **«Круги обстоятельств»** – для персонажа из упражнения 4.1 прописать три круга обстоятельств по Товстоногову: большой (эпоха, страна), средний (место, время), малый (самочувствие, предшествующее событие). Как они влияют на задачи? *Результат:* письменный анализ.

Тема 5. Критерии подбора исполнителей для представления

Цель: освоение технологии кастинга и оценочных процедур.

Упражнения:

1. **«Кастинг-задание»** – представить, что ставится номер «Снегурочка» для новогоднего праздника. Составить список из 5-7 критериев отбора исполнительницы, расположить по приоритету и обосновать. *Результат:* чек-лист.
2. **«Оценочная матрица»** – просмотреть видеозаписи трех кандидаток на роль Снегурочки. Заполнить матрицу, оценив каждую по шкале от 1 до 10 по критериям. Сравнить результаты, выбрать лучшую. *Результат:* заполненная матрица и обоснование выбора.
3. **«Ролевая игра: кастинг-директор и артист»** – в парах: один – режиссер, другой – артист. Режиссер проводит собеседование и пробное задание. Артист проявляет себя. После каждого круга – обсуждение. *Результат:* обратная связь от группы.

Тема 6. Артист в технологичной среде: работа с видео, мэппингом, инсталляциями, AR/VR

Цель: развитие навыков точного позиционирования и взаимодействия с медиа.

Упражнения:

1. **«Работа с воображаемым объектом»** – на сцене размечаются точки (метки) цветным скотчем. Артист проходит по маршруту, останавливаясь в каждой точке и фиксируя взгляд на воображаемом объекте (например, виртуальная бабочка). Задача – сохранять убедительность взгляда и точность перемещений. *Результат:* видеофиксация и самоанализ.
2. **«Синхрон с медиа»** – режиссер готовит простую видеопоследовательность (смена трех цветных фонов каждые 5 секунд). Артист выполняет простое действие (например, поднимает руку) в момент смены цвета. Сначала с визуальным контролем, затем под звуковой клик. *Результат:* тренировка точности реакции.
3. **«Импровизация с интерактивом»** – используя приложение, реагирующее на движение (камера с детекцией движения), артист создает пластическую импровизацию, где его жесты управляют звуком

или простой графикой. Задача – осознанно влиять на среду. *Результат*: творческий этюд.

Тема 7. Специфика работы в онлайн- и медиаформатах

Цель: освоение микро-игры и работы с камерой.

Упражнения:

1. **«Этюд для камеры»** – снять на телефон монолог (30-40 секунд) крупным планом (только лицо). Передать эмоцию минимальными средствами (глаза, микромика). Затем снять тот же монолог средним планом, добавив жест. Сравнить. *Результат*: два видео и анализ.
2. **«Работа с телесуфлером»** – написать небольшой текст (10 предложений). Попросить партнера показывать его за камерой (или использовать приложение-суфлер). Прочитать текст так, чтобы создавалось впечатление спонтанной речи. Записать и проанализировать, где взгляд «уплывает». *Результат*: видеозапись.
3. **«Гибридный эфир»** – разыграть ситуацию: ведущий работает одновременно на живую аудиторию (несколько человек) и на камеру. Периодически обращается к залу и к камере, задает вопросы, комментирует. *Результат*: групповая оценка органичности.

Тема 8. Работа с медийными персонами и «звездами»

Цель: отработка коммуникации с представителями артиста и анализ райдера.

Упражнения:

1. **«Анализ райдера»** – найти в интернете пример райдера известной группы или артиста (например, Van Halen). Изучить, выписать ключевые требования. Объяснить важность каждого. Что будет при неисполнении? *Результат*: письменный анализ.
2. **«Переговоры с менеджером»** – ролевая игра. Один студент – режиссер, другой – личный менеджер звезды. Режиссер должен согласовать изменения в графике (сократить номер на 2 минуты) и дополнительные промообязательства. Менеджер защищает интересы артиста. Найти компромисс. *Результат*: демонстрация и анализ стратегии.
3. **«Интеграция звезды в концепцию»** – дан поп-певец, известный лирическими балладами. Ему нужно выступить на патриотическом городском празднике. Предложить 2-3 режиссерских хода для органичного включения в тему (аранжировка, визуальное оформление, взаимодействие с массовой). *Результат*: краткая презентация идей.

Тема 9. Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом

Цель: создание сценического образа ведущего и отработка подводок.

Упражнения:

1. **«Создание образа ведущего»** – придумать персонажа для ведущего конкретного мероприятия (новогодний корпоратив, открытие фестиваля, концерт классической музыки). Описать внешность, манеру речи, пластику, ключевые черты. Написать вступительный монолог (1 минута) от этого лица. *Результат:* текст и описание образа.
2. **«Подводка к номеру»** – взять три разных концертных номера (песня, танец, оригинальный жанр). Написать к каждому подводку (20-30 секунд), которая свяжет номер с темой концерта и настроит зрителя. Произнести перед группой. *Результат:* обратная связь от коллег.
3. **«Импровизация в нештатной ситуации»** – ведущий объявляет номер, но случается техническая накладка (не включается микрофон, задерживается артист). Заполнить паузу, не теряя контакта с залом. Придумать и показать 2-3 варианта выхода. *Результат:* этюды и их анализ.
4. **«Парный конференсье»** – в парах придумать диалог между двумя конференсье с разными масками (например, «оптимист» и «скептик»). Они объявляют несколько номеров и перешучиваются. Сыграть этюд. *Результат:* показ и обсуждение.

Тема 10. Работа режиссера с профессиональными актерами

Цель: быстрое построение роли и режиссерская коррекция.

Упражнения:

1. **«Быстрое построение роли»** – каждый студент получает карточку с именем персонажа и краткой характеристикой (например, «Король - тиран», «Влюбленная девушка»). За 5 минут придумать пластический лейтмотив, характерный жест, интонацию и показать этюд (1 минуту). *Результат:* серия мини-этюдов.
2. **«Коррекция переигрывания»** – один студент играет сцену с нарочитым переигрыванием. Другой (режиссер) дает корректирующие указания, используя метод перевода на физическое действие или работу от противного. Добиться органичного звучания. *Результат:* демонстрация изменений.
3. **«Актер в монтажной структуре»** – взять небольшой эпизод из известного фильма или пьесы. Посмотреть в контексте всего произведения. Объяснить функцию эпизода (экспозиция, кульминация и т.д.). Как это знание должно влиять на игру актера? *Результат:* письменный анализ.

Тема 11. Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором

Цель: визуализация музыки и создание сценического поведения для музыкантов.

Упражнения:

1. **«Визуализация музыки»** – прослушать фрагмент музыки (2-3 минуты) с ярко выраженной драматургией (например, из кино). Придумать и показать пластическую композицию, иллюстрирующую музыку (можно группой). *Результат:* показ и обсуждение использованного принципа (иллюстрация, контрапункт, метафора).
2. **«Работа с вокалистом»** – вокалист поет фрагмент песни. Режиссер дает задание: представить, кому он поет, где находится, что происходит перед песней. Затем просит изменить мизансцену (например, пойти к зрителю). Добиться осмысленности пения. *Результат:* сравнение «до» и «после».
3. **«Хор как персонаж»** – небольшая группа (6-8 человек) исполняет простую песню (можно без слов, на слог). Режиссер ставит задачу: быть «волной», «стеной», «толпой протестующих». Добиться синхронности и выразительности. *Результат:* показ трех разных состояний.

Тема 12. Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами

Цель: освоение принципов аутентичности и сценической адаптации фольклора.

Упражнения:

1. **«Этнографическая экспедиция»** – посмотреть видеозапись аутентичного исполнения народной песни или обряда. Определить ключевые черты: манеру звукоизвлечения, пластику, функцию. Предложить способ бережной адаптации для сцены. *Результат:* письменный анализ и концепция адаптации.
2. **«Фольклорная ситуация»** – выбрать небольшой обряд (колядование, свадебный плач). Распределить роли (ряженые, невеста). Разыграть ситуацию, максимально приближаясь к аутентичной манере. Важно не играть, а «проживать» действие. *Результат:* этюд и обсуждение.
3. **«Стилизация и подлинность»** – взять простой народный танец (хоровод). Исполнить его в «очищенной», академической манере, затем – стараясь воспроизвести подлинную манеру (по видеозаписи). Обсудить разницу в ощущениях. *Результат:* сравнительный анализ.

Тема 13. Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях

Цель: отработка режиссуры церемониальных элементов.

Упражнения:

1. **«Анализ церемониала»** – посмотреть видеозапись государственной церемонии (инаугурация, возложение венков, военный парад). Выделить ключевые элементы: слово, символ, музыку, пластику. Опишите, как достигается торжественность. *Результат:* структурированный анализ.
2. **«Минута молчания»** – в группе (10-15 человек) смоделировать минуту молчания. Режиссер организует выход, саму паузу и завершение так, чтобы она не стала формальной. Обсудить приемы создания нужной атмосферы. *Результат:* практический опыт.
3. **«Работа с ветераном»** – ролевая игра. Один студент играет ветерана (с опорой на биографию), другой – режиссера, который просит выступить на митинге. Помочь подготовить короткую речь, не навязывая, а поддерживая. *Результат:* анализ успешности взаимодействия.

Тема 14. Работа режиссера с хореографом и танцевальным коллективом

Цель: формулировка задания хореографу и создание пластической композиции.

Упражнения:

1. **«Постановка задачи хореографу»** – придумать концепцию номера на тему «Пробуждение весны». В 5-6 предложениях описать сверхзадачу, настроение, желаемую динамику. Это задание для хореографа. *Результат:* текст задания.
2. **«Пластический лейтмотив»** – группа из 5-7 человек. Режиссер придумывает простой жест («распускающийся цветок», «нарастающая волна»). Группа синхронно выполняет этот жест, затем развивает в короткую композицию (30 секунд). *Результат:* показ.
3. **«Импровизация от образа» (метод Пины Бауш)** – ведущий задает вопрос: «Как вы двигаетесь, когда вас никто не видит?», «Что делает ваше тело, когда вы злитесь?». Участники импровизируют, затем отбираются самые выразительные движения и komponуются в этюд. *Результат:* коллективная композиция.

Тема 15. Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра

Цель: анализ драматургии трюкового номера и создание трюка-образа.

Упражнения:

1. **«Структура номера»** – посмотреть видеозапись циркового номера (жонглирование, акробатика, клоунада). Выделить экспозицию, развитие, кульминацию, финал. Оценить драматургию. *Результат:* письменный разбор.
2. **«Создание трюка-образа»** – взять простой цирковой элемент (сальто, жонглирование тремя мячами). Придумать образное оправдание: «сальто – прыжок через пропасть», «мячи – планеты». Сыграть небольшой этюд, где этот трюк становится кульминацией. *Результат:* показ.
3. **«Клоунская маска»** – выбрать маску (Белый или Рыжий клоун). Придумать простую репризу (например, попытка сесть на стул, который все время убирают). Сыграть, сохраняя характер маски. *Результат:* этюд и обсуждение.
4. **«Техника безопасности»** – представить, что привозится номер с воздушными полотнами. Написать список требований к площадке: высота потолков, точки крепления, покрытие пола, освещение. *Результат:* чек-лист.

Тема 16. Работа режиссера с детскими коллективами

Цель: освоение игровых методов и организации массовых детских сцен.

Упражнения:

1. **«Возрастной подход»** – придумать одно и то же игровое упражнение («изобрази животное») для дошкольников, младших школьников и подростков. Изменить форму подачи, сложность, мотивацию. *Результат:* три варианта описания.
2. **«Управление вниманием»** – провести фрагмент репетиции с группой (5-6 человек) в роли детей. Использовать визуальные и звуковые сигналы (хлопок, поднятая рука, звонок) для остановки и запуска действия. Добиться четкой реакции. *Результат:* практическое занятие.
3. **«Матричное построение»** – группа делится на подгруппы по 3-4 человека. Каждая получает простую последовательность из трех движений. Задача – выучить свою последовательность, а затем на сводной репетиции синхронизироваться с другими подгруппами по сигналу капитана. *Результат:* общее исполнение.
4. **«Работа с тревожностью»** – ролевая игра: ребенок (студент) боится выходить на сцену. Режиссер использует приемы «микро-выхода», работы с маской, позитивного подкрепления. Добиться согласия участвовать. *Результат:* анализ эффективности.

Тема 17. Работа с непрофессиональными исполнителями и волонтерами в массовых действиях

Цель: отработка методов быстрого обучения больших групп.

Упражнения:

1. «**Декомпозиция массовой сцены**» – представить постановку сцены «Море волнуется» с 50 участниками. Разбить действие на простые блоки (шаг вперед, поднять руки, повернуться). Продумать систему обучения через капитанов. *Результат:* план обучения.
2. «**Создание жестов-символов**» – придумать 3-4 жеста, понятных большой группе без слов: «внимание», «вперед», «круг», «финал». Показать группе и проверить одинаковое понимание. *Результат:* единый язык жестов.
3. «**Моделирование управления**» – на открытом пространстве группа из 10-15 человек. Режиссер с помощью флажков или свистка подает команды: построиться в шеренгу, перестроиться в круг, замереть. Капитаны дублируют команды. Добиться четкого выполнения. *Результат:* тренинг.

Тема 18. Типы театрализованных представлений и работа с аудиторией

Цель: освоение приемов активизации зрителя.

Упражнения:

1. «**Анализ метода**» – посмотреть фрагмент массового праздника (открытие Олимпиады, День города). Определить использованные методы: театрализация, иллюстрация, игрофикация, стилизация. Привести примеры. *Результат:* аналитическая заметка.
2. «**Приемы активизации**» – ситуация: на городском празднике зрители пассивны. Нужно вовлечь их в общее действие. Предложить последовательность: «заманивание» (раздача ленточек) → провоцирование (появление зазывал) → коллективное действие (хоровод). *Результат:* сценарий активизации.
3. «**Иммерсивный этюд**» – небольшая группа готовит 5-минутный перформанс в аудитории, где зрители свободно перемещаются. Артисты взаимодействуют с ними (предлагают сесть, задают вопросы, вовлекают). Задача – установить контакт, не нарушая личные границы. *Результат:* показ и рефлексия.

Тема 19. Постановочная партитура

Цель: составление и чтение постановочной партитуры.

Упражнения:

1. «**Создание партитуры эпизода**» – взять любой эпизод из своего опыта или придумать (например, «Выход ведущего и начало концерта»). Создать в Excel партитуру на 2-3 минуты, включив треки: время,

- действие артиста, свет, звук, видео. Использовать цветовое кодирование. *Результат*: файл партитуры.
2. «**Чтение чужой партитуры**» – преподаватель предоставляет пример реальной или учебной партитуры. Студенты устно восстанавливают сценическое действие. *Результат*: тренировка навыка быстрого чтения.
 3. «**Работа с QLab (демо)**» – скачать демо-версию QLab. Создать простую последовательность: два аудиофайла и одно видео, запускаемые по очереди с заданными временными интервалами. Назначить клавиши для запуска. *Результат*: простейший проект.
 4. «**Исправление сбоя**» – в ходе имитации прогона один из треков (например, свет) сбивается. Режиссер должен быстро принять решение: остановить прогон или продолжить, как скорректировать дальнейшие действия, чтобы спасти показ. Обсудить варианты. *Результат*: алгоритм действий.

Тема 20. Репетиционный процесс: планирование, организация, методика

Цель: разработка плана репетиций и отработка навыков ведения репетиции.

Упражнения:

1. «**План-сетка проекта**» – имея условный проект (концерт на 60 минут) и срок 30 дней до премьеры, составить календарный план с указанием этапов (застольный, эпизодные, сводные, прогоны, генеральные). Учесть технические дни и резерв. *Результат*: таблица-график.
2. «**Эпизодная репетиция**» – в парах: один – режиссер, другой – актер. Режиссер ставит короткую сцену (1-2 минуты), используя метод действенного анализа. Пройти этапы: объяснение задачи, проба, корректировка, фиксация. *Результат*: показ сцены и анализ работы режиссера.
3. «**Сводная репетиция**» – группа делится на команды: артисты, звук, свет, видео. Режиссер проводит сводную репетицию по заранее заготовленной партитуре. Добивается синхронности, делая остановки и давая указания каждой службе. *Результат*: смоделированный процесс.
4. «**Разбор прогона**» – после показа этюда или сцены (можно специально с ошибками) режиссер проводит «разбор полетов». Отмечает общее впечатление, конкретные замечания по каждому компоненту, предлагает пути исправления. Важен баланс критики и поддержки. *Результат*: тренировка обратной связи.

Тема 21. Работа режиссера с художественно-постановочной группой

Цель: отработка взаимодействия со сценографом, художником по свету, композитором.

Упражнения:

1. **«Брифинг для сценографа»** – описать словами пространство для конкретной сцены, указав не только размеры, но и атмосферу, цветовую гамму, фактуры, ощущения. *Результат:* текст брифинга.
2. **«Диалог с художником по свету»** – взять эпизод (например, лирический монолог). Опишите словами, какой свет нужен: «мягкий, рассеянный, как утро», «резкий, контрастный, как тревога». Попросить партнера (в роли художника) предложить конкретные приборы и цвета. *Результат:* эскиз световой партитуры.
3. **«Интеграция хореографии и сценографии»** – предложить концепцию номера, где танцоры взаимодействуют с движущимися декорациями (вращающиеся кубы, подвесные конструкции). Опишите, как это меняет пластику. *Результат:* идея для постановки.
4. **«Круглый стол постановочной группы»** – распределить роли: режиссер, сценограф, композитор, хореограф, художник по свету. Обсуждается концепция спектакля по заданной теме (например, «Город будущего»). Каждый высказывает свое видение, режиссер координирует, ищет общий язык. *Результат:* протокол совещания с основными решениями.

Методические рекомендации по выполнению практических заданий

1. **Подготовка к занятию.** Перед каждым практическим занятием необходимо повторить соответствующий лекционный материал, обратив особое внимание на ключевые термины и методы. Рекомендуются также ознакомиться с основной литературой по теме.
2. **Выполнение упражнений.**
 - В упражнениях, требующих работы в парах или группах, важно соблюдать принципы взаимоуважения и конструктивной обратной связи.
 - Этюдные задания выполняются без предварительной длительной подготовки; ценность этюда – в живом поиске, а не в демонстрации готового результата.
 - При анализе видеоматериалов (записей спектаклей, концертов, интервью) фиксируйте конкретные приёмы, используемые режиссёром или артистом, и соотносите их с изученной теорией.
3. **Использование технических средств.** В занятиях, связанных с работой с медиа (темы 6, 7, 19), допускается использование смартфонов, ноутбуков, простейших программ для записи и монтажа.

Основное внимание уделяется не совершенству техники, а пониманию принципов взаимодействия артиста с технологиями.

4. **Фиксация результатов.** По итогам выполнения практических заданий рекомендуется вести «Дневник режиссёра», куда заносятся наблюдения, удачные находки, вопросы, возникшие в процессе работы. Дневник может быть использован при подготовке к экзамену и в дальнейшей профессиональной деятельности.
5. **Работа в команде.** Многие упражнения моделируют реальную ситуацию творческого коллектива. Учитесь слушать партнёров, аргументировать свои предложения, искать компромиссы. Режиссёр – не диктатор, а лидер, умеющий объединять усилия.
6. **Обратная связь.** После каждого показа или этюда проводится коллективное обсуждение. Сначала слово предоставляется исполнителям (самоанализ), затем – остальным участникам. Замечания формулируются корректно, с опорой на конкретные моменты, и завершаются предложениями по улучшению.

Примерные темы для рефератов и проектов

Рефераты:

1. Эволюция режиссерской профессии: от античности до XXI века.
2. Сравнительный анализ режиссерских методов К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда.
3. Понятие «сверхзадачи» в системе Станиславского и его применение в режиссуре праздников.
4. Психологические типы актеров по Н.В. Демидову и методы работы с ними.
5. Теория групповой динамики Б. Такмана в практике режиссера массовых представлений.
6. «Эффект очуждения» Б. Брехта и его адаптация в современных зрелищных формах.
7. Специфика работы с фольклорными коллективами: аутентичность и сценическая стилизация.
8. Режиссура государственных церемоний: протокол и художественное решение.
9. Роль хореографии в театрализованном представлении: от иллюстрации до метафоры.
10. Цифровые технологии в современном шоу: новые вызовы для артиста и режиссера.

11. Иммерсивный театр: принципы организации пространства и взаимодействия со зрителем.
12. Постановочная партитура как инструмент синхронизации творческих и технических служб.

Проекты (индивидуальные или групповые):

1. Разработка режиссерской концепции праздника «День города» (с обоснованием выбора методов работы с исполнителями).
2. Создание сценарного плана и постановочной партитуры для театрализованного пролога (хронометраж 5–7 минут).
3. Подготовка и проведение кастинга для роли в учебном спектакле (с разработкой критериев, оценочных листов, видеоотчетом).
4. Постановка номера в одном из жанров (эстрадный вокал, хореография, оригинальный жанр) с фиксацией этапов работы и итоговым показом.
5. Разработка методического пособия для режиссеров-волонтеров по работе с непрофессиональными участниками массовых акций.
6. Создание видеопрезентации, раскрывающей особенности работы с детским коллективом (с анализом возрастных особенностей и применяемых игровых методов).
7. Проект иммерсивного променада-спектакля на заданной территории (концепция, маршрут, принципы вовлечения зрителя).

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ ПО ТЕМАМ:

Тема 1. Введение в дисциплину. Режиссер – создатель художественного процесса

1. В чем отличие работы режиссера в драматическом театре и в массовом празднике?
2. Как исторически менялись отношения между режиссером и артистом?
3. Почему понятие «ансамбль» является центральным для режиссуры праздников?
4. Опишите основные стили режиссерского лидерства и ситуации их применения.
5. Какие невербальные методы коммуникации с артистом наиболее эффективны?

Тема 2. Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами

1. Как теория стадий групповой динамики Б. Такмана помогает планировать репетиционный процесс?
2. Охарактеризуйте стратегии работы с эмоциональным, волевым, умственным и реактивным типами артистов (по Демидову).
3. В каких ситуациях авторитарная модель лидерства оправдана?
4. Что означает принцип «свобода в рамках формы»?
5. Назовите меры профилактики эмоционального выгорания в творческом коллективе.

Тема 3. Принципы работы с артистами в классической режиссуре

1. В чем различие подходов Станиславского и Мейерхольда к работе с артистом?
2. Как понятие «сверхзадача» трансформируется в режиссуре массового праздника?
3. Какие элементы системы Вахтангова востребованы в карнавальных форматах?
4. Практическая ценность метода психологического жеста М. Чехова для создания образов в фольклорном театре.
5. Как идеи Брехта могут быть использованы в работе ведущего публицистической программы?
6. Значение концепции «пустого пространства» П. Брука для site-specific проектов.

Тема 4. Метод действенного анализа в сценарии

1. В чем отличие сверхзадачи от темы мероприятия? Сформулируйте сверхзадачу для дня города.
2. Разбейте сценарий «Выпускной вечер» на событийный ряд (не менее 5 событий).
3. Сформулируйте действенную задачу для Деда Мороза на детском утреннике, используя формулу глагола.
4. Почему этюдный метод называют «разведкой телом»?
5. Как понятие «контрсквозное действие» применяется в комедийном скетче?
6. Какие ошибки чаще всего допускают начинающие режиссеры при формулировке задач для массовки?

Тема 5. Критерии подбора исполнителей для представления

1. Как принцип «ансамблевости» влияет на выбор солиста для праздничного концерта?
2. Составьте 5 ключевых критериев для отбора волонтеров в массовую сцену городского праздника.
3. В чем отличие кастинга для циркового шоу и для телевизионного мюзикла?

4. Зачем нужна оценочная матрица и какие риски она минимизирует?
5. Почему ведение внутреннего «черного списка» этически сложно, но необходимо?
6. Разработайте структуру технического задания для кастинга артистов в новогоднее представление.

Тема 6. Артист в технологичной среде

1. В чем разница для артиста между работой на фоне задника и внутри объемного видеомэппинга?
2. Почему в технологичном шоу навык eye-line важнее, чем в психологическом театре?
3. Опишите поэтапный план репетиции номера с синхронизацией прыжка и взрыва пикселей на LED-экране.
4. Какие психологические качества нужно оценивать у артиста при отборе в технологический проект?
5. Согласны ли вы с тезисом, что технологичное шоу убивает импровизацию? Аргументируйте.

Тема 7. Специфика работы в онлайн- и медиаформатах

1. Сравните задачи артиста в театрализованном прологе на стадионе и в аналогичном прологе, транслируемом онлайн.
2. Разработайте план первой репетиции онлайн-спектакля с тремя артистами в разных локациях.
3. Придумайте 3 интерактивных элемента для гибридного корпоративного праздника.
4. Почему работа с телесуфлером требует отдельного актерского навыка? Опишите технику невидимого чтения.
5. Как изменится профессия режиссера массовых зрелищ с распространением иммерсивных трансляций в VR?

Тема 8. Работа с медийными персонами и «звездами»

1. Почему прямое общение режиссера со «звездой» часто неэффективно? Опишите корректную цепочку коммуникации.
2. Обязаны ли вы предоставить указанный в райдере модельный ряд оборудования? Что грозит при неисполнении?
3. Как интегрировать эстрадного певца, известного лирическими балладами, в концепцию патриотического праздника? Предложите 2-3 режиссерских хода.
4. Разработайте протокол встречи и сопровождения медийного артиста от аэропорта до выхода на сцену.
5. В чем главное этическое противоречие в работе режиссера со «звездой»? Как его преодолеть?

Тема 9. Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом

1. Перечислите основные драматургические функции ведущего в сборном концерте.
2. В чем различия работы конференсье-соло и парного конференса?
3. Разработайте структуру вступительного монолога для городского праздника «День города».
4. Предложите варианты импровизационных реакций ведущего на техническую паузу, опоздание артиста, выкрик из зала.
5. Как принцип «концерт должен идти по нарастающей» влияет на работу режиссера с ведущим?

Тема 10. Работа режиссера с профессиональными актерами

1. В чем практическое отличие работы над ролью в полнометражном спектакле и в пятиминутном скетче?
2. Используя метод Чехова, определите психологический жест для персонажа «Веселый Скоморох». Как он проявится в пластике и голосе?
3. Актер в прологе стадионного шоу переигрывает. Какие 2-3 режиссерских приема вы примените для коррекции?
4. Сформулируйте сверхзадачу и сквозное действие для роли «Духа Огня» в трехминутном файер-шоу.
5. Проанализируйте эпизод из известного театрализованного концерта с точки зрения использованных режиссерских приемов работы с актером.

Тема 11. Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором

1. Проанализируйте известный концертный номер: какой принцип визуализации музыки (иллюстрация, контрапункт, метафора) в нем доминирует?
2. Опишите 3 режиссерских приема, помогающих преодолеть зажатость молодой певицы в большом зале.
3. Разработайте концепцию сценического решения для хора (60 человек), исполняющего гимн на открытии спортивных игр.
4. Почему работа с симфоническим оркестром на рок-фестивале требует особого подхода? Назовите 3 задачи режиссера.
5. В каких случаях вы настояли бы на использовании фонограммы, а не живого звука для сложного танцевального номера с пением?

Тема 12. Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами

1. К вам приглашен фольклорный коллектив-носитель из деревни. Опишите ваши действия на первой встрече и принципы построения номера.
2. В чем разница в работе над сценическим образом для исполнителя народного хора и участника коллектива вторичной традиции?
3. Предложите 2-3 приема создания «фольклорной ситуации» для номера «Осенние посиделки» на сцене концертного зала.

4. Заказчик требует «оживить» старинную лирическую песню современной хореографией. Как вы, соблюдая этику, сможете аргументированно отказаться или предложить компромисс?
5. Проанализируйте известное сценическое воплощение фольклора: баланс между аутентичностью и зрелищностью.

Тема 13. Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях

1. В чем ключевое различие в работе режиссера с профессиональным актером и с военнослужащим в церемонии выноса знамени?
2. Опишите постановку эпизода «Возложение венков» на митинге-реквиеме: мизансцена, работа с символом, управление эмоциональным состоянием участников.
3. Почему при работе с ветеранами режиссер должен минимизировать указания? Какой прием здесь может быть основным?
4. Проанализируйте известный государственный ритуал (например, смена почетного караула) с точки зрения компонентов обрядового действия.
5. Где проходит этическая граница между художественным усилением реального ритуала и его профанацией? Приведите примеры.

Тема 14. Работа режиссера с хореографом и танцевальным коллективом

1. Сформулируйте четкую художественную задачу для хореографа к танцу, открывающему праздник «День города» с темой «Возрождение».
2. В чем отличие режиссерского подхода к постановке номера для кордебалета и для современного дуэта?
3. Как метод Пины Бауш можно применить в работе с непрофессиональным коллективом на корпоративном празднике?
4. Опишите 3 приема, позволяющих добиться зрелищности массового флешмоба (200 человек) при минимальной сложности движений.
5. Проанализируйте известный танцевальный номер: какие решения могли быть инициированы режиссером, а какие – хореографом?

Тема 15. Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра

1. Используя структуру Богданова, проанализируйте известный цирковой номер (экспозиция, развитие, кульминация, финал).
2. В чем разница в работе режиссера с клоуном-мимом и с акробатом-эквилибристом?
3. Как принципы «нового цирка» (подчинение трюка художественной метафоре) применить в постановке файер-шоу на тему «Рождение Феникса»?
4. Разработайте основные пункты технического задания для номера воздушной гимнастики на полотнах.

5. Что такое «режиссура аплодисментов»? Как с ее помощью «спасти» номер, если кульминационный трюк выполнен не идеально?

Тема 16. Работа режиссера с детскими коллективами

1. Разработайте план первой репетиции с группой детей 8-9 лет для массового флешмоба (3-4 игровых упражнения).
2. На генеральной репетиции несколько детей плачут от волнения. Ваши действия как режиссера-педагога?
3. Объясните разницу между методами «матричного построения» и «гибкой сетки». Когда применить каждый?
4. Родитель настаивает на главной роли для своего ребенка. Как выстроить профессиональный и этичный диалог?
5. Проанализируйте детский праздничный концерт с точки зрения приемов управления детским вниманием и организации массовых сцен.

Тема 17. Работа с непрофессиональными исполнителями и волонтерами в массовых действиях

1. Вам нужно за 2 репетиции подготовить массовку (500 человек) для эпизода «Море волнуется». Опишите поэтапный план обучения.
2. Как мотивировать и организовать работу волонтеров и корпоративной группы, чтобы избежать конфликта?
3. Разработайте систему визуальных и звуковых сигналов для управления группой из 300 человек на открытой ветреной площади.
4. Почему монтажный лист важнее режиссерской экспликации в организации массового праздника? Что должен включать его минимум?
5. Проанализируйте акцию «Бессмертный полк»: какие приемы превращения толпы в коллективного персонажа вы видите?

Тема 18. Типы театрализованных представлений и работа с аудиторией

1. Сравните методы театрализации и иллюстрации. В каких ситуациях предпочтительнее каждый?
2. Разработайте концепцию иммерсивного променада-спектакля на тему «История одного дома» (2-3 приема взаимодействия артистов с аудиторией).
3. Предложите последовательность действий для вовлечения пассивной публики в общий хоровод на городском празднике.
4. Проанализируйте телевизионный проект «Голос» с точки зрения приемов активизации зрителей в студии и у экранов.
5. В чем основные психологические риски неудачной попытки активизации аудитории? Как их избежать?

Тема 19. Постановочная партитура

1. Чем принципиально отличается режиссерско-постановочный план от постановочной партитуры?
2. В партитуре эпизода «Выход ведущего» на отметке 00:05:00 должны произойти: выход артиста, включение прожектора, фанфары, запуск заставки. Как это отразить в таблице?
3. Почему при работе с массовой сценой и сложной техникой партитура становится важнее полной генеральной репетиции?
4. Какие преимущества дает использование специализированного ПО (QLab) по сравнению с бумажной партитурой? Есть ли недостатки?
5. Алгоритм действий режиссера при техническом сбое (например, видео пошло раньше на 10 секунд).

Тема 20. Репетиционный процесс: планирование, организация, методика

1. Составьте примерный календарный план репетиций для 90-минутного театрализованного концерта (преьера через 30 дней).
2. В чем разница задач режиссера на сводной и на прогонной репетициях?
3. На эпизодной репетиции актер не может найти верную интонацию. Какие 2-3 методических приема из арсенала Станиславского или Кнебель вы используете?
4. Как режиссер должен действовать при конфликте хореографа и звукорежиссера на сводной репетиции?
5. Проанализируйте организацию репетиционного процесса в известном вам творческом проекте: сильные и слабые стороны.

Тема 21. Работа режиссера с художественно-постановочной группой

1. Сравните подход к работе с телом артиста у Роберта Уилсона и Пины Бауш. Какой требует большей психологической чуткости, а какой – пластического контроля?
2. Как выстроить диалог со сценографом на первой стадии, чтобы пространство стало активным драматургическим компонентом?
3. Как разрешить конфликт между композитором (настаивает на громком саунд-дизайне) и артистами (жалуются, что звук глушит)?
4. Проанализируйте известный спектакль (Уилсона, Кастеллуччи, Бауш): как сценография/свет/звук определяют способ существования артиста?
5. Как, по вашему мнению, изменится роль режиссера с развитием технологий искусственного интеллекта и биосенсоров?

ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ, ОРИЕНТИРОВАННЫЕ НА ПРАКТИКУ:

Психология творчества и лидерство:

1. **Ситуация:** Вы работаете с артистом-«утренником» (по типологии Демидова), который схватывает все на лету, но к генеральной

- репетиции «перегорает» и теряет вкус к роли. Ваш режиссерский план действий на финальном этапе репетиций?
2. **Анализ:** Опишите стадии групповой динамики Б. Такмана на примере создания студенческой творческой группы под ваш курсовой проект. Какие режиссерские действия необходимы на стадии «шторминга» (конфликтов)?
 3. **Сравнение:** В каком формате (шоу, церемония, театрализованное представление в парке) вы бы применили авторитарную модель лидерства, а в каком — партнерскую? Приведите конкретные примеры из практики режиссуры массовых зрелищ.
 4. **Проект:** Предложите систему невербальных команд (жесты, взгляды, маркировка пространства) для управления группой артистов во время массовой сцены на открытой площадке (open-air), где словесные команды не слышны из-за музыки.

Театральные системы и методология:

1. **Практикум:** Примените «метод действенного анализа» М.О. Кнебель к работе над фрагментом сценария праздника, где нет диалогов, а есть только описание церемониального действия. Как выстроить этюдный подход?
2. **Концепция:** Используя понятия «зерно роли» (Немирович-Данченко) и «психологический жест» (Чехов), предложите алгоритм создания роли для ведущего торжественной церемонии.
3. **Кейс:** У вас есть сцена, требующая от актера «живой» игры (Станиславский), и сцена в стиле «эпического театра» (Брехт) с прямым обращением в зал. Как вы объясните артисту разницу в природе существования в этих двух эпизодах одного представления?
4. **Творческая задача:** Придумайте и опишите пластическую метафору для хора (как коллективного персонажа), вдохновляясь идеями «биомеханики» Мейерхольда или «театра жестокости» Арто, для номера, посвященного борьбе со стихией.

Специфика кастинга и работы с исполнителями:

1. **Разработка:** Составьте «оценочную матрицу» (чек-лист) для кастинга артистов в массовое шоу с элементами воздушной гимнастики и видеомэппинга. Какие 5 критериев будут главными?
2. **Ситуация:** В вашем проекте заняты профессионалы (танцоры) и любители (спортсмены-волонтеры). Предложите методику быстрого обучения (декомпозиции) для непрофессионалов, чтобы они органично смотрелись в общем ансамбле.
3. **Решение:** Как режиссеру перевести техническое задание художника по свету (сложный лучевой рисунок) на язык простых и понятных

ориентиров для артиста на сцене, чтобы он точно попадал в световые «метки» (mark)?

Работа в технологичной среде и с медийными лицами:

1. **Интеграция:** К вам на проект приглашена «звезда» эстрады с готовым номером. Ваша задача — интегрировать этот номер в драматургию праздника, не ломая его, но и не нарушая общую концепцию. Ваш пошаговый алгоритм действий.
2. **Экспликация:** Распишите драматургию номера для сольного вокалиста, используя триединство задач (вокальная, актерская, пластическая). Покажите на примере одной песни, как эти линии развиваются параллельно.
3. **Технология:** У вас гибридный формат: артист в студии (онлайн) взаимодействует с залом через LED-экран. Какие технические и режиссерские приемы вы используете, чтобы преодолеть «разрыв контакта» и создать иллюзию живого присутствия?

Массовые сцены, церемонии и работа с детьми:

1. **Постановка задачи:** Разработайте структуру репетиции массовой сцены с участием 100 человек (ветераны, военнослужащие, студенты). Как организовать логистику (план-сетку), чтобы удержать внимание и дисциплину такой группы в течение 3 часов?
2. **Метод:** Предложите игровой метод для репетиции с детьми (7-10 лет), чтобы объяснить им задачу на построение сложной геометрической фигуры («живая картина») без использования скучных команд и крика.
3. **Режиссура момента:** Опишите, как средствами режиссуры создать атмосферу подлинного обряда/ритуала в церемонии открытия фестиваля, не скатываясь при этом в пафосную иллюстрацию. Какова роль артиста в этом моменте?
4. **Анализ ошибок:** Приведите пример типичной режиссерской ошибки при работе с хором в праздничном концерте (статичность, «красивая иллюстрация» песни) и предложите 3 способа ее исправления через пластическую организацию коллектива.

Режиссура номера:

1. **Творческий диалог:** Выстройте диалог с хореографом, который предлагает чисто танцевальное, отвлеченно-красивое решение, в то время как вам нужна хореодраматургия, раскрывающая конкретный конфликт. Как аргументировать свою позицию?
2. **Практический прием:** Придумайте прием «режиссуры аплодисментов» для финала сложного трюкового номера

оригинального жанра. Как выстроить темпоритм, чтобы зрители успели «выдохнуть» и наградить артиста в нужный момент?

3. **Проект:** Создайте эскиз постановочной партитуры (ось времени) для 3-минутного эпизода открытия мероприятия, где должны быть синхронизированы: музыка, свет, выход артистов и пиротехнический эффект. Обозначьте точки (события).

Творческое проектирование (ситуационные задачи):

1. **Site-specific:** Предложите концепцию взаимодействия артиста с неигровым пространством (например, заброшенный завод или городская набережная) в духе идей «пустого пространства» П. Брука. Как изменится актерское существование?
2. **Фольклор:** У вас есть аутентичный фольклорный коллектив, который поет «в пол», не смотрит в зал и не держит купюры. Как создать для них на сцене комфортную «фольклорную ситуацию», сохранив их манеру, но сделав зрелище интересным для современного зрителя?
3. **Импровизация:** Ваш ведущий в прямом эфире церемонии награждения столкнулся с нештатной ситуацией (техническая пауза). Какие 3 приема работы с аудиторией вы ему посоветуете, чтобы удержать внимание и эмоцию зала?
4. **Концепция:** Как вы видите свой стиль лидерства (демиург, менеджер, драматург, этнограф или микс)? Ответ аргументируйте со ссылкой на любой из изученных театральных методов.

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ:

1. Режиссер как автор, организатор и лидер: содержание понятий.
2. Историческая эволюция профессии режиссера и трансформация отношений с артистом.
3. Стили режиссерского лидерства: демиург, менеджер, драматург, этнограф.
4. Профессиональная этика и ответственность режиссера за психологическую безопасность творческого коллектива.
5. Психологические особенности творческой личности артиста. Типология артистов по Н.В. Демидову.
6. Теория групповой динамики Б. Такмана и управление стадиями развития творческого коллектива.
7. Модели лидерства (авторитарная, партнерская, делегирующая) и роли режиссера.
8. Принципы создания безопасной творческой среды: свобода в рамках формы, профилактика выгорания.
9. Система К.С. Станиславского: сверхзадача, сквозное действие, метод физических действий.
10. Вклад В.И. Немировича-Данченко в теорию режиссуры: три правды, зерно роли, атмосфера.

11. Метод действенного анализа М.О. Кнебель: этапы работы.
12. Сверхзадача, сквозное действие, событие, конфликт, задача: определения и взаимосвязь.
13. Особенности применения метода действенного анализа к недраматургическим формам (сценарий праздника, шоу).
14. Технология кастинга: алгоритм, критерии отбора, этические принципы.
15. Ансамбль и его уровни в режиссуре массовых зрелищ.
16. Особенности работы с артистами в технологичной среде (видеомэппинг, LED-экраны, AR/VR).
17. Специфика экранного существования артиста: закон обратной пропорции, микро-игра.
18. Драматургическая роль ведущего в представлении. Типология ведущих. Работа над образом.
19. Трансформация актерского метода в зрелищных форматах: от переживания к презентации.
20. Режиссура сольного вокалиста: триединство задач, драматургия номера.
21. Массовая сцена как коллективный персонаж: методы управления и построения.
22. Специфика работы с детьми в репетиционном процессе: возрастные особенности, игровые методы.
23. Методика быстрого обучения непрофессионалов в массовых сценах.
24. Монтажный лист и постановочная партитура как основные документы режиссера.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ:

1. Режиссер как автор, организатор и лидер: содержание понятий.
2. Историческая эволюция профессии режиссера и трансформация отношений с артистом.
3. Специфика работы режиссера в театрализованном представлении, массовом празднике, шоу, церемонии.
4. Понятие «ансамбль» и его уровни в режиссуре массовых зрелищ.
5. Стили режиссерского лидерства: демиург, менеджер, драматург, этнограф.
6. Вербальные и невербальные методы коммуникации режиссера с артистом.
7. Профессиональная этика и ответственность режиссера за психологическую безопасность творческого коллектива.
8. Психологические особенности творческой личности артиста.
9. Типология артистов по Н.В. Демидову и методы работы с каждым типом.
10. Типология К.Г. Юнга (экстраверсия/интроверсия) в режиссерской практике.
11. Теория групповой динамики Б. Такмана и управление стадиями развития творческого коллектива.

12. Модели лидерства (авторитарная, партнерская, делегирующая) и роли режиссера (зеркало, инженер, тренер, психолог).
13. Принципы создания безопасной творческой среды: свобода в рамках формы, профилактика выгорания.
14. Система К.С. Станиславского: сверхзадача, сквозное действие, метод физических действий.
15. Вклад В.И. Немировича-Данченко: три правды, зерно роли, второй план, атмосфера.
16. Метод действенного анализа М.О. Кнебель: этапы, роль этюда.
17. «Круги обстоятельств» Г.А. Товстоногова и их применение.
18. Условный театр и биомеханика В.Э. Мейерхольда. Формула «предыгра – действие – точка».
19. Синтетический театр А.Я. Таирова: универсализм актера.
20. «Фантастический реализм» Е.Б. Вахтангова: маска, праздничность, театр в театре.
21. Метод М.А. Чехова: психологический жест, атмосфера, архетип.
22. Эпический театр Б. Брехта: эффект очуждения, зонг, фигура рассказчика.
23. Европейский авангард: идеи Г. Крэга (сверхмарионетка) и А. Арто (театр жестокости).
24. «Бедный театр» Е. Гротовского: *via negativa*, актер-проводник.
25. Концепция «пустого пространства» П. Брука и ее значение для *site-specific* проектов.
26. Постдраматический театр (Х.-Т. Леман) и опыт А. Мнушкиной (коллективное творчество).
27. Сверхзадача, сквозное действие, событие, конфликт, задача: определения и взаимосвязь.
28. Алгоритм действенного анализа: от сверхзадачи до этюда.
29. Особенности применения метода действенного анализа к недраматургическим формам (сценарий праздника, шоу).
30. Художественная целесообразность и событийный подход в подборе исполнителей.
31. Ансамблевость как критерий отбора. Типология коллективов (профессионалы, любители, смешанные).
32. Система профессиональных критериев оценки: мастерство, типаж, психофизика, обучаемость, командная совместимость.
33. Технология кастинга: алгоритм, оценочная матрица, протокол.
34. Специфика кастинга для мюзикла, циркового шоу, массового действия.
35. Этические принципы кастинга и документирование процесса.
36. Артист как элемент визуального кода: метки (*mark*), *eye-line*, повторяемость.
37. Особенности работы в видеомэппинге, среде LED-экранов, AR/VR, интерактивных инсталляциях.
38. Методика репетиций технологичного номера: превиз, работа с болванкой, тестовые прогоны.

39. Роль режиссера как переводчика между артистом и техническими специалистами.
40. Профессиональные риски в технологичной среде и их профилактика.
41. Экранное существование артиста: закон обратной пропорции, микро-игра, работа с глазом.
42. Особенности репетиционного процесса в онлайн-формате (задержка, разрыв контакта, превиз).
43. Драматургия гибридного формата: две аудитории – два языка. Роль ведущего-коммуникатора.
44. Техническая координация в онлайн-проекте: клик-трек, система синхронов, райдер.
45. Психология медийной персоны и структура команды «звезды». Принцип «горизонталь власти».
46. Контракт и райдер: технический и бытовой. Принцип Van Halen.
47. Интеграция звезды в концепцию мероприятия: адаптация номера, работа с ансамблем.
48. Управление рисками и протокол взаимодействия с медийной персоной.
49. Драматургическая роль ведущего в представлении. Типология ведущих.
50. Работа над сценическим образом ведущего: маска, текст, техника речи, пластика.
51. Импровизация ведущего и управление нештатными ситуациями.
52. Специфика работы с ведущим в разных форматах (концерт, open-air, церемония, телевидение).
53. Трансформация актерского метода в зрелищных форматах: от переживания к презентации.
54. Алгоритм быстрого построения роли в условиях фрагмента: зерно, лейтмотивы, сверхзадача эпизода.
55. Специфика существования на большой сцене и в open-air: энергия, три круга внимания.
56. Режиссерская коррекция актерского исполнения: типичные ошибки и методы исправления.
57. Функции музыки в драматургии праздника. Принципы визуализации (иллюстрация, контрапункт, метафора).
58. Режиссура сольного вокалиста: триединство задач, драматургия номера.
59. Хор как коллективный сценический персонаж: пластическая организация, управление вниманием.
60. Работа с симфоническим оркестром в шоу-формате: интеграция, визуальная режиссура.
61. Типология фольклорных коллективов и методы работы с ними.
62. Принципы аутентичности: синкретизм, функциональность, естественный звук, диалект.
63. Практические приемы сценической адаптации фольклора: создание «фольклорной ситуации», шумовая партитура.

64. Этические границы в работе с традиционной культурой.
65. Ритуал, обряд, церемониал: определение, функции, структура.
66. Компоненты обрядового действия (слово, символ, музыка, пластика). Степени театрализации.
67. Режиссура массовых сцен в церемониях: работа с военнослужащими, ветеранами.
68. Массовая сцена как коллективный персонаж: живые картины, орнаментальные перестроения.
69. Тандем «режиссер – хореограф»: разграничение ролей и творческий диалог.
70. Основные жанры сценического танца и их выразительные средства.
71. Хореодраматургия: законы драматургии в танце, структура номера.
72. Методы работы с кордебалетом, ансамблем, солистом, непрофессиональным коллективом.
73. Интеграция хореографии с другими выразительными средствами (свет, костюм, видео).
74. Драматургия номера оригинального жанра: структура (экспозиция, развитие, кульминация, финал).
75. Классические цирковые жанры и эстрадные формы оригинального жанра.
76. Философия «нового цирка» (Cirque du Soleil): подчинение трюка художественной метафоре.
77. «Режиссура аплодисментов» и адаптация номера к разным форматам.
78. Возрастные особенности детей и их учет в репетиционном процессе.
79. Игровые методы репетиционной работы с детьми. Управление вниманием и дисциплиной.
80. Технологии постановки массовых детских эпизодов: матричные построения, гибкая сетка, визуальные ориентиры.
81. Работа с детской тревожностью и самооценкой. Правовые и этические нормы взаимодействия с родителями.
82. Феномен массовой сцены как коллективного персонажа. Типология участников и их мотивация.
83. Методика быстрого обучения непрофессионалов: декомпозиция, простые жесты-символы, синхронность.
84. Система управления большими группами: капитаны, логистика, техника безопасности.
85. Монтажный лист как основной технологический документ массового праздника.
86. Базовые методы построения зрелищного действия: театрализация, иллюстрация, игрофикация, стилизация.
87. Типы представлений (эстрадное, массовое, иммерсивное, церемониал) и специфика актерского существования.
88. Методы и приемы активизации аудитории: вербальные, физические, художественные.

89. Работа с аудиторией как с коллективным персонажем: управление вниманием, эмоциональными волнами.
90. Сущность и назначение постановочной партитуры. Структура «оси времени».
91. Этапы создания документальной базы постановки (концепция, экспликация, сценарный план, монтажные листы).
92. Принципы составления партитуры: четкость, визуальная наглядность, цветовое кодирование.
93. Роль специализированного ПО (QLab, GrandMA2) в создании и исполнении цифровых партитур.
94. Структура репетиционного процесса: аналитический, поисковый, мизансценирования, монтажно-сводный, прогонно-генеральный этапы.
95. Типы репетиций (эпизодная, сводная, прогонная, генеральная): цели и организация.
96. Планирование репетиций: план-сетка, тайминг, логистика, организация пространства.
97. Режиссер как педагог, психолог, менеджер в репетиционном процессе. Создание творческой атмосферы.
98. Сценография как пластическое пространство, диктующее законы актерского существования (В. Березкин).
99. Визуальный театр Р. Уилсона и поэтика образа Р. Кастеллуччи: артист как элемент картины.
100. Режиссер как главный интерпретатор и координатор художественно-постановочной группы.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ

(10-БАЛЛЬНАЯ ШКАЛА)

10 баллов (ПРЕВОСХОДНО)

- Самостоятельное, свободное, последовательное раскрытие темы, подкрепленное ссылками на несколько источников.
- Широкое владение терминологией, собственный аргументированный взгляд на проблемы.
- Предоставление тезисов, систематизация знаний, своевременное выполнение всех практических заданий.
- Проявление интереса к участию в коммуникационных мероприятиях образовательного и развивающего характера.

9 баллов (ОТЛИЧНО)

- Свободное изложение содержания темы на основе не менее трех источников, комментарии и выводы.
- Последовательность и четкость изложения, широкое владение терминологией.
- Систематизация знаний, своевременное выполнение всех практических заданий.
- Проявление интереса к мероприятиям образовательного и развивающего характера.

8 баллов (ПОЧТИ ОТЛИЧНО)

- То же, что и выше, но с некоторой незавершенностью аргументации, требующей уточнения теоретических позиций.
- Выполнение задач высокой сложности, систематическое обновление усвоенных знаний, выполнение почти всех практических заданий.

7 баллов (ХОРОШО)

- Понимание сути темы, грамотное, но недостаточно полное изложение содержания.
- Отсутствие собственных оценок, использование терминологии.
- Выполнение большей части практических заданий.

6 баллов (ВЕСЬМА УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО)

- Понимание сути темы, изложение не полное, требующее дополнительных пояснений.
- Отсутствие собственных оценок, неточности в терминологии.
- Выполнение половины практических заданий.

5 баллов (УДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО)

- Поверхностная проработка темы, неумение последовательно построить устное сообщение, невладение терминологией.
- Недостаточная активность в приобретении и применении знаний.
- Выполнение некоторых практических заданий.

4 балла (ДОСТАТОЧНО)

- Низкий познавательный интерес, поверхностная проработка темы, наличие погрешностей при ответе, пробелы в раскрытии содержания, невладение терминологией.
- Выполнение меньшей части практических заданий.

3 балла (НЕУДОВЛЕТВОРИТЕЛЬНО)

- Отсутствие знаний по значительной части основного программного материала.
- Низкий познавательный интерес, несознательность в освоении знаний, невыполнение практических заданий.

2 балла (ПЛОХО)

- Фрагментарные знания, непонимание сути вопроса, невыполнение заданий.

1 балл (ОЧЕНЬ ПЛОХО)

- Нет ответа, отказ от ответа, полное невыполнение предусмотренных заданий.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебная программа учреждения высшего образования по учебной дисциплине «Работа режиссера с артистами»

Аннотация. Учебная программа разработана для специальности 6-05-0215-04 «Режиссура представлений и праздников» в соответствии с образовательным стандартом Республики Беларусь. Программа определяет цели, задачи, содержание дисциплины, требования к компетенциям, тематический план, перечень практических занятий и форм контроля.

Структура программы:

1. Пояснительная записка (цели, задачи, место дисциплины в подготовке).
2. Содержание учебного материала (21 тема лекций и соответствующие практические занятия).
3. Учебно-методическая карта (распределение часов по темам и видам занятий).
4. Информационно-методическая часть (литература, электронные ресурсы, методы обучения).
5. Критерии оценки результатов учебной деятельности.

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Ректор университета

_____ Н. В. Карчевская

_____ 2025 г.

Регистрационный № _____ эуч.

РАБОТА РЕЖИССЕРА С АРТИСТАМИ

*Учебная программа
учреждения высшего образования по учебной дисциплине
для специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников*

2025

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта общего высшего образования по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников, утвержденного постановлением Министерства образования Республики Беларусь 21.08.2023 № 270; учебного плана по специальности 6-05-0215-04 Режиссура представлений и праздников

СОСТАВИТЕЛЬ:

Л. В. Булыненко, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И. А. Алексина, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент;

А.А. Дедушкова, режиссер государственного театрально-зрелищного учреждения «Молодежный театр эстрады»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 4 от 11.12.2025 г.)

Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 2 от 19.12.2025 г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Работа режиссёра с артистами» является частью модуля «Основы режиссуры и мастерство актёра» учебного плана специальности 6-05-0215-04 «Режиссура представлений и праздников».

Учебная программа по учебной дисциплине разработана для специальности 6-05-0215-04 «Режиссура представлений и праздников» в соответствии с образовательным стандартом Республики Беларусь. Она направлена на формирование у студентов профессиональных качеств в области организации творческого процесса и руководства исполнительской деятельностью в условиях постановки обрядов и праздников, театрализованных представлений, массовых мероприятий, современных зрелищ.

Основное содержание учебной программы сосредоточено на методологии и технологии режиссерской работы с исполнителями на всех этапах постановки. Особое внимание уделяется практическому освоению методов управления творческим процессом, постановочной работы с профессиональными актёрами, артистами оригинальных жанров, участниками любительских и народных коллективов, а также с непрофессиональными исполнителями, вовлечёнными в массовые действия. Теоретической основой служат закономерности актерского творчества, принципы групповой динамики и психологии сценического общения. В обучении учитываются индивидуальные особенности каждого студента: степень одарённости, уровень профессионального развития, психологический тип и коммуникативные качества.

Учебная дисциплина «Работа режиссёра с артистами» тесно связана с дисциплинами модуля «Основы режиссуры и мастерство актёра»: «Психотехника актёра», «Мастерство актёра», а также находится в логической и содержательной взаимосвязи с учебными профильными дисциплинами: «Пантомима», «Сценическое движение», «Мастерство ведущего», «Основы дикторского мастерства», «Режиссура эстрады», «Режиссура массовых зрелищ и праздников на открытых площадках», «Драматургия современных зрелищ и ивент-проектов» и т. д.

Актуальность освоения дисциплины «Работа режиссёра с артистами» определяется современными требованиями профессиональной подготовки режиссёров современных зрелищ и ивент-проектов, праздников и обрядово-ритуальных действий. Особое значение приобретает способность будущего режиссёра адаптировать методы работы с артистами к специфике жанра, масштабам проекта, национально-культурному контексту и художественно-постановочной концепции. Усложнение художественных, организационных и коммуникативных задач требует от режиссёра владения комплексом методик взаимодействия с разнородными коллективами исполнителей.

Цель учебной дисциплины – формирование у будущих режиссеров целостной системы знаний, умений и навыков, необходимых для эффективной организации творческого процесса, педагогического руководства и

проектного управления деятельностью исполнителей различного уровня подготовки — от профессиональных актёров до участников самодеятельных коллективов и массовых групп, в условиях разнообразных форм театрализованных представлений, обрядов, массовых зрелищ и праздничных мероприятий. **Задачи** учебной дисциплины:

- формировать профессиональный художественный вкус и сценическое мышление, способствующее раскрытию творческого потенциала артистов;
- воспитывать режиссерскую инициативность и ответственность за организацию совместной работы с артистами;
- приобретать навыки подбора, подготовки и ведения артистов в репетиционном процессе;
- осваивать методы эффективного взаимодействия с коллективом на сцене;
- развивать умения, планировать и организовывать репетиционный процесс с учетом творческих, технологических задач постановки;
- создавать профессиональные компетенции для решения разнообразных режиссерских задач в работе с артистами.

Процесс подготовки специалистов в области работы режиссера с артистами направлен на овладение студентами *знаниями и умениями*, которые позволят на высоком профессиональном уровне решать художественные, творческие и организационные задачи в дальнейшей деятельности. Изучение дисциплины «Работа режиссера с артистами» направлено на формирование у студентов способности организовывать и координировать творческую работу артистов, раскрывать их сценический потенциал и обеспечивать достижение художественного результата постановки. В ходе освоения дисциплины одновременно развиваются универсальные, базовые профессиональные и специальные компетенции, включающие исследовательскую и педагогическую деятельность, осознание социальной значимости, целей и задач профессии, а также способность применять средства создания художественного образа с помощью актерской и режиссерской техники, обеспечивая целостность и выразительность сценического действия.

В результате изучения учебной дисциплины студент должен:

знать:

- методологические основы ключевых актёрских и режиссёрских школ (система К. Станиславского, биомеханика Вс. Мейерхольда, теория психологического жеста М. Чехова, эпический театр Б. Брехта и др.) и специфику их применения в работе с исполнителями;
- закономерности актёрского творчества, психологические типы артистов по Н.В. Демидову и принципы управления групповой динамикой в творческом коллективе;
- особенности синтетической природы представлений и праздников, определяющие специфику работы с артистами различных жанров (драматическими актёрами, танцорами, музыкантами, артистами оригинального жанра и др.);

— технологию и этапы организации репетиционного процесса, принципы создания режиссёрской документации (концепция, экспликация, постановочный план).

уметь:

— проводить действенный анализ драматургического материала и формулировать сверхзадачу, сквозное действие, ставить точные творческие задачи для исполнителей;

— применять разнообразные методы режиссёрской коммуникации для мотивации, корректировки исполнения и создания творческой атмосферы;

— организовывать и проводить все этапы репетиционной работы с разноуровневыми составами исполнителей (профессионалы, непрофессионалы, массовка);

— находить пространственное и образное решение сценического действия исполнителей в различных условиях.

владеть:

— знаниями психологии личности, режиссёрским анализом и методами педагогического воздействия для раскрытия творческого потенциала артиста и построения роли;

— технологиями организации ансамблевого взаимодействия, управления вниманием больших групп и постановки массовых сцен;

— методами интеграции выразительных средств смежных искусств (музыки, хореографии, изобразительных решений) в процесс работы с исполнителями;

— навыками проектной деятельности: разработки концепции, режиссёрской экспликации и постановочной партитуры, обеспечивающих целостную работу артистов и реализацию художественного замысла.

Освоение дисциплины «Работа режиссера с артистами» способствует комплексному профессиональному и личностному развитию будущего режиссера, формируя специальные знания и практические умения, творческую индивидуальность, художественное мышление и профессионально-этические ценности. Образовательный процесс направлен на развитие творческого потенциала, духовно-личностных качеств, креативного и критического мышления, а также формирование гражданской позиции и готовности к активному участию в социально-культурной и общественной жизни.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Работа режиссера с артистами» всего предусмотрено 180 часов. Из них – 60 аудиторных. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 12 часов, практические – 48 часов, индивидуальные – 12 часов.

Рекомендуемая форма текущей аттестации – создание проекта композиции.

Рекомендованная форма промежуточной аттестации – экзамен.

Трудоемкость учебной дисциплины составляет 6 зачетных единиц.

Формы контроля: текущая аттестация (выполнение практических заданий, создание проекта композиции). Промежуточная аттестация (экзамен).

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Тема 1. Введение в дисциплину.

Режиссер — создатель художественного процесса

Режиссер как автор и организатор художественно-постановочного процесса. Исторические корни профессии и трансформация взаимоотношений с исполнителями. Понятие «ансамбль». Функции режиссера в работе с артистами. Язык коммуникации режиссера. Профессиональная этика и ответственность режиссера за художественный результат. Управление творческим процессом и режиссерская интерпретация.

Тема 2. Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами

Психологические особенности творческого коллектива. Индивидуальные особенности артиста и их учет в репетиционной работе. Особенности зрительского восприятия. Эмоциональный интеллект и диагностика психотипов в краткосрочном проекте. Типологии артистов по у Н.В. Демидова 4 психотипа по доминирующей творческой силе: эмоциональный, волевой, умственный и темпераментный или реактивный. Мотивация и эмоциональное состояние исполнителей. Модели лидерства: авторитарная, партнерская, делегирующая. Формирование и поддержание благоприятной творческой атмосферы. Разрешение конфликтных ситуаций в процессе совместной деятельности.

Тема 3. Принципы работы с артистами в классической режиссуре

Основные положения режиссерских систем: Вл. И. Немирович—Данченко, К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А.Я. Таирова, Г. Товстоногова, М. Чехова, Б. Брехта, Г. Э. Крэга, А. Арто, Е. Гротовского, А. Мнушкиной, П. Брука. Сравнительный анализ различных театральных направлений, особенности работы режиссеров с артистами: «модерн», «постдраматический» и «метамодерн». Взаимодействие с исполнителями в условиях межкультурных творческих отношений. Возможности применения и адаптации данных систем в режиссуре театрализованных представлений и праздников.

Тема 4. Метод действенного анализа в сценарии

Понятие «Замысла», «Сверхзадачи», «Задачи», «Темы», «Идеи», «Сквозного действия», «Формы» выражения идеи в различных жанрах. Событие и конфликт как основа сценического действия. Внутреннее и внешнее действие. Формулировка сверхзадачи и декомпозиция сценария на конкретные куски, действенные задачи для исполнителей. Работа с «недраматургическим» материалом. Метод познания через логическую

цепочку действий. Этюдный метод в работе режиссера с артистами. Анализ роли и сценической ситуации.

Тема 5. Критерии подбора исполнителей для представления

Принципы подбора артистов в соответствии с художественной концепцией постановки. Способность артистов к художественно-исторической стилизации, созданию атмосфера. Диагностика и типология коллективов. Работа с профессиональными и самодеятельными исполнителями. Формирование исполнительского ансамбля. Этические нормы взаимодействия режиссера и артиста. Оценка творческого потенциала исполнителей.

Тема 6. Артист в технологичной среде: работа с видео, мэппингом, инсталляциями, AR/VR

Особенности сценического существования артиста при использовании видеоз экранов, световых, проекционных и мультимедийных средств. Влияние технических технологий на выразительность сценического действия. Специфика игры в дополненной (AR) и виртуальной (VR) реальности, а также владение техникой работы с хромакеем, motion capture, интерактивными инсталляциями и датчиками движения. Методика взаимодействия исполнителя с современными технологическими комплексами, артист как часть синтетического визуального пространства. Музыкально-пластические принципы и создание ритмической структуры, синхронизация актерского исполнения и технического оформления.

Тема 7. Специфика работы в онлайн- и медиаформатах

Специфика работы с артистами в экранных, трансляционных и гибридных форматах. Особенности сценического существования в условиях камеры и цифровой среды. Энергия для камеры, сниженная амплитуда и точность выразительности; «микро-игра» детализация мимики и жеста. Организация репетиционного процесса в онлайн-форматах. Адаптация режиссерских задач и выразительных средств к медиапространству. Цифровая режиссура. Синхронизация движений артиста с медиа и фонограммой. Техническое согласование: координация с художником по свету, звукорежиссёром и видеоинженером. Новые жанры (интерактивный спектакль, онлайн-перформанс, иммерсивная трансляция и др.).

Тема 8. Работа с медийными персонами и «звездами»

Особенности взаимодействия режиссера с приглашенными и медийными артистами. Параметры договора. Учет специфики публичного образа и профессионального опыта исполнителя. Организация репетиционного процесса, тайминг и дисциплина исполнения. Управление

рисками. Режиссура публичных диалогов, интервью и «выходов в народ». Психология публичной личности. Работа с райдером (техническим и бытовым), графиком, охраной, PR-агентом. Этикет и протокол общения. Интеграция медийных артистов в художественную концепцию мероприятия. Работа медийного артиста с массовой, пространственные композиции и взаимодействие с другими артистами, финальные сцены.

Тема 9. Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом

Роль ведущего в структуре театрализованного представления. Типология ведущих. Работа над текстом, сценическим поведением и взаимодействием с аудиторией. Элементы импровизации. Управление темпом-ритмом выступления и атмосферой. Режиссёрские задачи: определение функции ведущего, формирование сценического образа, построение драматургии при работе с аудиторией, выбор стилистики речи, организация пластики и перемещений, работа с текстом, определение подтекста, логических ударений. Постановка действенных задач и сверхзадачи мероприятия. Качества ведущего. Функции ведущего-конференсье (сквозное действие) объединение номеров, создание целостности представления, информирование, управление темпо-ритмом, поддержание настроения зала, заполнение пауз, разрешение ситуаций.

Тема 10. Работа режиссера с профессиональными актерами

Специфика адаптации методов режиссуры (К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко, М.О. Кнебель, Вс. Мейерхольда, М. Чехова, Е.Б.Вахтангова, Б. Брехта, Г.Э. Крэга) к условиям концертного номера, скетча, театрализованного пролога, эпизода и др. Особенности сценического существования и образного решения роли. Работа актера в условиях монтажной драматургии. Построение психологической линии роли в структуре представления. Этюдный метод работы над ролью и сценой. Виды этюдов (на событие, взаимоотношения, пристройку и др.). Техники коррекции актерского исполнения. Специфика роли в условиях театрализованного представления: фрагментарность, условность, функция. Механизмы воздействия на зрителя. Эмоциональное заражение и эмпатия. Факторы вовлеченности аудитории, управление эмоциональным состоянием. Сверхзадача роли, сверхзадача сценария, сверхзадача режиссера, сверхзадача личности артиста.

Тема 11. Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором

Музыкальная драматургия в структуре представления. Принципы визуализации музыки: иллюстрация, контрапункт, метафора. Интеграция музыкального номера в общую драматургию, управление эмоциями через музыку. Особенности работы с сольными исполнителями и коллективами. Хор как коллективный сценический образ: многоголосый организм, визуальная и

пластическая организация (геометрия, перестроения, синхронность), синхронность, управление вниманием и эмоциональной реакцией, драматургическая функция (комментатор, толпа, лирический герой). Методы интеграции живого звука и фонограммы. Сценическая организация музыкального номера. Синтез исполнительского искусства музыкантов и вокалистов с новыми технологиями, экранами, светом, режиссерским решением концерта, театрализацией музыкальной истории.

Тема 12. Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами

Особенности исполнения в народной манере, работа с фольклорным материалом. Этнографический знак. Принципы отбора материала. Анализ музыкальной и поэтической составляющей песни, работа над сценическим образом (костюм, реквизит). Аутентичность и сценическая интерпретация традиционной культуры. Режиссерская адаптация фольклорных форм, виды фольклорных представлений. Синтез аутентичной традиции и художественной обработки. Стилизация. Пластика фольклорного поведения. Работа режиссера с фольклорными коллективами, типология коллективов и методы работы: традиционный коллектив, коллектив вторичной традиции, народный хор. Роль руководителя-хормейстера. Принципы аутентичности: функциональность, синкретизм, работа с пространством, импровизация и вариативность, естественные призывы, сиповатость голоса, фальцет, бурдон, бытовые шумы. Практические приемы: фольклорная ситуация, вовлечение зрителя, звуковая реконструкция, аутентичные инструменты, шумовая партитура.

Тема 13. Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях

Специфика режиссуры государственных и гражданских обрядов. Этика взаимодействия с сакральными и символическими формами. Ритуал и обряд. Функции и структура обряда. Этапы постановочной работы по воплощению обрядового действия. Сохранение подлинности эмоции. Праздничное народное гуляние. Символика и регламент, церемониал. Соотношение художественного решения и протокольных требований: вынос флага, минута молчания, возложение венков, зажжение огня, принятие клятвы, праздничный салют, исполнение гимна, почетный караул, торжественное шествие, военный парад, митинг. Церемония торжественного открытия и закрытия мероприятия, правительственный концерт. Работа с атмосферой и психологическим жестом, выстраивание мизансцен. Работа исполнителей в открытом городском пространстве. Ответственность за историческую и культурную достоверность. Приоритет смысла над эффектом. Создание торжественной сосредоточенности.

Тема 14. Работа режиссера с хореографом и танцевальными коллективами

Взаимодействие режиссера и балетмейстера, хореографа в постановочном процессе. Разграничение ролей: режиссер (сверхзадача, драматургическая функция эпизода, образный строй), хореограф (постановка танцевальных, пластических номеров в разных жанрах, создание лексики и композиции движения), балетмейстер (создание гармоничного, целостного спектакля, масштабного действия, перевод замысла на язык балета, танца, пластики). Действенная линия роли в пластическом решении, пластическая драматургия, выразительные средства сценического танца. Режиссерское решение пластического образа. Работа с солистом и актерское существование в танце. Функции хореографии в театрализованном представлении. Атмосфера мероприятия через ощущение пространства и чувство времени, пластическую динамику. Работа с кордебалетом как единым организмом. Работа с ансамблем как группой индивидуальностей. Симметричные и асимметричные перестроения. Бессюжетный и сюжетный хореографический номер. Масштабирование через укрупнение рисунка. Работа с реквизитом, отношение к предмету. Использование костюма как продолжения тела, влияние сценического образа на исполнительское искусство. Контроль ритма, темпа и паузы. Работа с непрофессиональными танцевальными коллективами.

Тема 15. Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра

Специфика драматургии номера оригинального жанра. Трюк как выразительное средство. Классические цирковые жанры: акробатика, эквилибристика, жонглирование, дрессура, иллюзион. Оригинальные эстрадные формы: клоунада, пантомима, музыкальная эксцентрика, буффонада, теневой театр, театр черного кабинета, художественная анимация предметов, файер-перформанс, световая пантомима (принцип образно-повествовательного решения в эстрадно-театральной структуре и интеграцией трюка в сюжетный контекст). Особенности работы с клоунадой: клоунская маска с архетипами «Белого» (логичного) и «Рыжего» (абсурдного) клоуна. Отличие эстрадной клоунады от цирковой. Клоун—мим—номер. Работа с дирижером манежа «шпрыхштальмейстер» — «голос цирка» (репетиции, координация, контроль ритма, управление вниманием, ответственность за исполнение, организация интерактива). Философия «нового цирка» (Cirque du Soleil), синтез цирка, театра, танца и визуальной драматургией, отказ от традиционных амплуа, дрессуры животных, подчинение трюковой технике художественной концепции, образной метафоре, трюк как элемент повествования. Событийный ряд посредством выразительных трюковых средств. «Режиссура аплодисментов», подготовительная пауза, срыв трюка, комплимент как структурные элементы номера, реакция зала. Постановка ансамблевых трюковых комбинаций во взаимодействии с техническими

специалистами, интеграция номера в общую драматургию представления, выстраивание кульминации и финального выхода.

Тема 16. Работа режиссера с детскими коллективами

Специфика детской психологии. Значение театрализации в образовании и работе с детьми. Методы игровой репетиционной работы. Интерактивное общение. Организация сценической дисциплины и ансамблевого взаимодействия в условиях крупных сценических пространств. Управление вниманием детей, использование визуальных ориентиров (флажков, отметок, экранов) простых схем мизансцен, сигнальной системы переходов. Приемы в массовых эпизодах: «матричных построений», «гибкой сетки», «мягкой синхронизации», укрупнение движений, упрощение переходов, стабилизация темпа; психологические особенности детей на сцене: постепенное снятие тревожности через микро выходы, ритуалы начала и окончания репетиции, позитивное подкрепление, работу с самооценкой, создание безопасной среды, ясные правила, устойчивые репетиционные ритуалы и мягкий режим корректировки; взаимодействие с родителями, юридические и этические нормы (контроль безопасности, соблюдение возрастных ограничений на трюки и обязательные информированные согласия). Динамический прием, тайминг, концентрация внимания у детей. Педагогические аспекты режиссерской деятельности.

Тема 17. Работа с непрофессиональными исполнителями в массовых действиях

Массовая сцена как форма коллективного сценического действия. Композиция, ритм и пространственная организация. Методика работы с большими группами непрофессионалов: ясность задачи, повторяемость, простые жесты—символы, создание чувства общности, ответственности и эмоционального подъема. Драматургия массы (превращение толпы в коллективного персонажа, построение «живых картин» и скульптурных композиций, орнаментальные и динамические перестроения, пластический рисунок, синхронность движений). Управление большими группами, координация через капитанов, логистика, соблюдение техники безопасности, ритм и синхронность как основные инструменты драматургии. Художественная форма массового действия (концерт, акция, шествие, парад, театрализованное представление, спектакль, массовое представление под открытым небом, поиск новых жанровых и визуальных решений). Типология участников: волонтеры, жители города, дети, школьники, студенты, спортивные команды, одиночные спортсмены, военные, самодеятельные и фольклорные группы, корпоративные коллективы. Городская среда и ландшафт как места действия массовых представлений. Тематизм массового праздника. Динамика массовых сцен. «Толпа мыслит образами» Густав Лебон.

Тема 18. Типы театрализованных представлений и работа со зрителями

Метод как основополагающий принцип построения действия (театрализация, иллюстрация, игрофикация, стилизация). Средства театрализации: словесное действие, музыка, свет, пластика, хореография, костюм, грим. Выразительные средства: аллегория, метафора, символ. Виды театрализации: компилятивная (отбор и соединение уже существующих образов), оригинальная (создание новых образов на основе документального материала), смешанная (сочетание первых двух). Создание целостного художественного образа, эмоциональное вовлечение аудитории, синтез реальности и искусства. Основные типы и приемы активизации аудитории в театрализованном зрелище: вербальная, физическая, художественная. Приемы вовлечения пассивных зрителей: «заманивание» через сценарные элементы, игровую среду, приглашения, театрализованный подход к месту действия; провоцирование: через вручение предметов, «подсадку» активных зрителей, игровые вызовы. Коллективные формы участия: коллективное пение, шествия, парады, рапорты, переключки, выступления очевидцев и ветеранов (создание «коллективной трибуны»).

Иллюстрация (документальное предъявление факта). Игофикация (вовлечения аудитории через игровые условности и импровизацию). Игровые действия: спонтанная массовая активность, ролевое участие, избегание простого копирования реальности. Стилизация (воспроизведение характерных черт эпохи, жанра). Работа над актёрским образом: перевоплощение, остранение, работа с маской, гротеск. Приёмы драматизации: создание сценического конфликта, событийного ряда, сквозного действия. Пространственно-композиционное решение, мизансцена. Управления сценическим вниманием: три круга внимания (малый, средний, большой). Построение пластических и массовых композиций (темпо-ритм). Специфика актёрского существования: от открытой публичности до ритуально-хорового начала (массовое действие).

Тема 19. Постановочная партитура

Виды режиссерской документации. Документационное обеспечение работы с артистами. Подготовка материалов к реализации постановки. Этапы создания документальной работы: заявка и концепция проекта (художественная идея, основная метафора, целевая аудитория, предполагаемая площадка), режиссерская экспликация (развернутое раскрытие замысла, ключевые образы, стилистика, принципы работы со зрителем); трактовка сценария, «манифест» постановки, анализ сценарной структуры и создание либретто/ формирование сценарного плана (дробление на эпизоды, блоки, определение их функции – экспозиция, завязка, сквозное действие, логическая цепочка, кульминация, финал, сверхзадача); хронометраж (предварительный расчет времени, жесткий тайминг). Режиссерско-постановочный план (РПП): мизансцены, атмосфера, поведение массовки, характер света и звука; монтажный лист для аудио-видео контента

(список фонограмм, список видеофайлов, список заставок, длительность и моменты запуска «тайм-коды»).

Таблица в виде вертикальной оси и горизонтальной оси. Вертикальная ось — временная шкала (тайминг): минуты, секунды, тайм-код; горизонтальные оси — параллельные треки (столбцы действий – типовой набор треков): треки времени – время/ тайм-код, сцена/ эпизод; треки действия артистов и массовки – выходы, уходы, ключевые реплики, мизансцены, пластические рисунки; треки света – номер световой картины, описание, команды; треки звука – название фонограммы, характер звучания, момент входа и выхода; треки видеоконтента и проекций – запуск видеофайлов, смена слайдов; треки сценографии и реквизита – смена декораций, вывоз крупных объектов, появление ключевого реквизита, спецэффекты, лазеры, фог-машины; треки примечания и команды – указания для ассистентов, суфлера, диспетчера. Принципы составления: четкость и однозначность; визуальная наглядность (построение точного тайм-кода, цветовое кодирование строк, табличная и графическая символы - стрелки, пиктограммы); предварительная фиксация образов (мудборды – подборки визуальных референсов записи, раскадровки – рисованные или фотоколлаж — последовательность кадров, видео и пластикой); законы монтажа и коллективного восприятия (контраст — нарастание — цезура и управление вниманием, эмоциями зала). Партитура в работе для сводных и генеральных репетиций (координация всех цехов). Постановочные партитуры, синхронизация действий тысяч участников, сложные механизмы сцены, проекции, салют в реальном времени. Современное программное обеспечение: QLab, Show Cue Systems, StageMix, Управление микшерными пультами. Cue светового пульта. GrandMA2. Hog 4. Партитуры световых и медиа-эффектов.

Тема 20. Репетиционный процесс: планирование, организация, методика

Репетиционный процесс: планирование и структура, организация сценического пространства и времени, методическая работа с командой. Организация репетиций с использованием новых технологий. Управление атмосферой: режиссёр как лидер, педагог и психолог, формирующий ансамбль, мотивацию, партнёрство и дисциплину. Детальная подготовка постановочной группы к каждой репетиции, в зависимости от задач. Работа с артистами разных типов; методы адаптации задач под жанровую специфику. Корректировка исполнительских задач и сценического поведения артистов.

Основные этапы репетиционной работы: аналитический этап (разбор сценария, определение идейно-тематического зерна будущего представления), поисковой этап (этюды, пробные действия, художественные решения, исполнительские задачи), этап выстраивания мизансцен (распределение сценических действий, пространственные композиции и взаимодействие артистов, монтаж эпизодов, объединение в целостную структуру). Типы репетиций: эпизодные, сводная, прогонные, генеральная. Отработка отдельных номеров и переходов, соединение всех элементов постановки с

введением света, звука, оформления, последовательность, переходы, темп и ритм, финальный художественный результат перед показом на зрителя. Анализ эффективности репетиционного процесса. Анализ и оценка художественного результата.

Тема 21. Работа режиссера с художественно-постановочной группой

Работа режиссера с художниками, хореографами, композиторами и техническими специалистами. Координация постановочного процесса. Реализация единого художественного замысла и командная организация творческой деятельности. Сценография (повествовательные, метафорические, живые, конструктивные, архитектурно-пространственные, динамические, проекционные, игровые, вне рамповые декорации). Грим, костюм (театральный, эстрадный, карнавальный, грим-маска и др.). Световая драматургия (рисующий, моделирующий, атмосферный свет). Звуковой фон (темпо-ритмическая структура, шумовые элементы). Видеоконтент (mapping, LED-сцены, AR, VR, компьютерная анимация). Спецэффекты (пиротехника, лазерные и ультрафиолетовые установки, проекционные аппараты, инсталляции). Синтез выразительных средств (свет, звук, видео, эффекты). Виды монтажа. Художественный фон (цвет, композиция, пространственная символика). Музыкальная функция (фон, самостоятельный образ, усилитель конфликта).

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, темы	Название раздела, темы	Количество аудиторных часов			
		Лекции	Практические занятия	Индивидуальная работа	Форма контроля знаний
1.	Введение в дисциплину. Режиссер — создатель художественного процесса	1	2		Устный опрос
2.	Психология коллективного творчества: взаимодействие режиссера с артистами	1	2		Тестирование
3.	Принципы работы с артистами в классической режиссуре	1	4	1	Реферат
4.	Метод действенного анализа	1	4	1	Действенный анализ сценария
5.	Критерии подбора исполнителей для представления	1	2	1	Проведение кастинга
6.	Артист в технологичной среде: работа с видео, мэппингом, инсталляциями, AR/VR		2		Устный опрос
7.	Специфика работы в онлайн- и медиаформатах		2		Устный опрос
8.	Работа с медийными персонами и «звездами»	1	2		Игровая модель
9.	Работа режиссера с ведущим, конференсье, шоуменом	1	2	1	Устный опрос
10.	Работа режиссера с профессиональными актерами		2	1	Дневник наблюдений
11.	Работа режиссера с вокалистами, музыкантами и хором		2	1	Постановка вокального номера
12.	Работа режиссера с фольклорными и народными коллективами		2	1	Экспликация обрядового действия
13.	Работа с артистами в ритуально-обрядовых и государственных церемониальных действиях	1	2		Практическое задание

14.	Работа режиссера с хореографом и танцевальными коллективами		2	1	Постановка пластического номера
15.	Работа режиссера с артистами цирка и оригинального жанра		2	1	Постановка номера оригинального жанра
16.	Работа режиссера с детскими коллективами		2		Устный опрос
17.	Работа с непрофессиональными исполнителями в массовых действиях		2		Устный опрос
18.	Типы театрализованных представлений и работа со зрителями	1	2		Постановка театрализованного эпизода
19.	Постановочная партитура	1	2	1	Написание постановочной партитуры
20.	Репетиционный процесс: планирование, организация, методика	1	2		Устный опрос
21.	Работа режиссера с художественно—постановочной группой	1	4	1	Практическое задание
	ВСЕГО	12	48	12	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Литература

Основная:

1. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2023. — 128 с.
2. Сахановский В.Г. Мысли о режиссуре / В.Г. Сахановский. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2018. — 140 с.
3. Станиславский, К. С. Актерский тренинг. Учебник актерского мастерства / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2009. – 448 с.
4. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : Тетра Системс, 2004. – 224 с.
5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учебник [для студентов театральных высших учебных заведений] / И. Г. Шароев. - Изд. 4-е, испр. - Москва : ГИТИС, 2014. - 339 с.

Дополнительная:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. - СПб: СПбГАТИ, 2013.-331 с
2. Брехт, Б. Теория эпического театра / Б. Брехт; пер. с нем. – Москва: 2003. – 376 с.
3. Вахтангов, Е. Б. В театральной критике / Е. Б. Вахтангов; ред.-сост. В. В. Иванов. – Москва: Театралис, 2016. – 704 с.
4. Гиппиус, С. В. Актерский тренинг. Гимнастика чувств: учебное пособие / С. В. Гиппиус. – 11-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2024. – 304 с.
5. Гороюнова А. А. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений: лекции и сценарии / А. А. Гороюнова. – СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2014. – 208 с.
6. Демидов, Н. В. Искусство актера в его настоящем и будущем / Н. В. Демидов. – Москва: ГИТИС, 2004. – 576 с.
7. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава; под ред. П. Е. Любимцева. - Изд. 12-е, стер. - Санкт-Петербург; Москва; Краснодар: Лань: Планета музыки, 2021. - 430 с.
8. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера / М. О. Кнебель. – Москва: ГИТИС, 2009. – 240 с.
9. Крэг, Э.Г. Воспоминания. Статьи. Письма / Г. Крэг; пер. с англ., сост. и коммент. А.Г. Образцова и Ю.Г.Фридштейн. – Москва: Искусство, 1988. – 399 с.
10. Мейерхольд в разные годы. Мейерхольдовский сборник. Выпуск шестой / Подготовка текстов Н. Н. Панфиловой и О. М. Фельдмана. Сост., коммент., автор вступ. ст. к публикациям О. М. Фельдман. — Москва: ГИТИС, 2022. — 276 с.

11. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. – Москва: АСТ, 2009. – 576 с.
12. Олехнович, А. Н. Белорусский музыкальный фольклор: традиции и современность / А. Н. Олехнович. – Минск: Белорусская наука, 2010. – 367 с.
13. Опарина Н.А. Режиссура и организация театрализованных представлений: теория и практика: учебное пособие для вузов / Н.А. Опарина. – Москва: Издательство ВЛАДОС, 2020. – 247 с.
14. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: в 9 т. / К. С. Станиславский. – Москва: Искусство, 1988–1999.
15. Таиров, А. Я. Записки режиссера. – Москва: ГИТИС, 2000. – 432 с.
16. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены: учебное пособие / Г. А. Товстоногов. – 9-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 400 с.
17. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованных концертов: учебное пособие / И. М. Туманов. – Москва: Просвещение, 1976. – 87 с.
18. Чехов М. А. Тайны актерского мастерства. Путь актера./ М.А.Чехов. – М.: АСТ, 2009. – 560с. – (Золотой фонд актерского мастерства).
19. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище или Игра в миф: учебно-методическое пособие / И.Б. Шубина. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2024. – 240 с. – (Высшее образование).

Электронные образовательные и информационные ресурсы:

1. Электронно—библиотечная система (ЭБС) БГУКИ. – <https://buk.by/>
2. Национальная электронная библиотека (НЭБ) Республики Беларусь. – <https://www.nlb.by/>
3. Профессиональный портал «Театр.» – <https://www.teatr.ru/>
4. Электронная библиотека ГИТИС. – Режим доступа: <http://library.gitis.ru/>
5. Документальные фильмы о создании шоу: «The Making of KÀ» (Cirque du Soleil), «Inside the Volume», «Pina» (Вим Вендерс), «Homecoming: A Film by Beyoncé» (Netflix).
6. TED-выступления медиахудожников – Категория «Искусство и технологии».
7. Официальный архив премии «Золотая маска». – <https://goldenmask.ru/>
8. База знаний и видеоматериалов «Cirque du Soleil». – <https://www.cirquedusoleil.com/circademia>
9. Канал «Digital Theatre» на YouTube (записи спектаклей, мастер—классы). – <https://www.youtube.com/user/DigitalTheatre>

10. Журнал «Сцена». Электронный архив. – <https://www.journal—scena.ru/>
11. Канал OnionLab (Барселона) на Vimeo. – Работы в области аудиовизуального перформанса и мэппинга.
12. Сайты профессиональных кастинг-агентств (например, «Кастинг-Бюро», «Экран», «Central Casting») – для анализа технических заданий.
13. Официальные руководства по QLab и GrandMA2. – Figure 53 (<https://figure53.com>), MA Lighting (<https://www.malighting.com>).
14. Профессиональные журналы: «Вгик», «Театральный петербург», «Live Design» (доступны в открытых архивах).

Рекомендуемые методы обучения

Занятия по дисциплине носят практико-ориентированный характер. Рекомендуется применять активные и интерактивные формы обучения: мастер-классы, тренинги, разбор кейсов, ролевые игры, проектные работы. При проведении практических занятий необходимо моделировать реальные условия репетиционного процесса. Целесообразно привлекать к проведению занятий практикующих режиссеров, хореографов, специалистов по работе с технологиями.

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, предполагает использование таких педагогических методов обучения, как:

- методы устного изложения материала и активизации учебно-познавательной деятельности учащихся (рассказ, объяснение, лекция, беседа);
- методы самостоятельной работы студентов по осмыслению и усвоению нового материала: работа с литературой, практические занятия (режиссерские и актерские этюды, анализ сцен, постановка номеров, репетиционные тренинги);
- игровой метод (в деловых и ролевых играх, тренингах, моделирование ситуации кастинга, проведение репетиции, разрешение конфликтной ситуации в коллективе);
- визуальные методы (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).
- Метод case-study (коллективный разбор реальных ситуаций (кейсов) из практики отечественных и зарубежных постановок, анализ успешных и неудачных примеров работы с артистами);
- Мастер-классы и творческие встречи с приглашенными специалистами-практиками (режиссерами, кастинг-директорами, хореографами, продюсерами);
- Проектный метод (сквозная разработка, реализация и публичная защита студенческого режиссерского проекта, включающего все этапы работы с исполнителями).

Методические рекомендации по организации и выполнению самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их знаний, умений и навыков по учебной дисциплине «Работа режиссера с артистами». Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование и контроль.

Самостоятельная работа студентов по темам учебной дисциплины включает: изучение рекомендованной литературы, анализ видеоматериалов спектаклей и шоу, подготовку режиссерских анализов и экспликаций, разработку проектов театрализованных представлений. Для успешного освоения дисциплины необходимо активно участвовать в практических занятиях, выполнять все задания, предусмотренные учебным планом.

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для контроля за усвоением студентами учебного материала используются методы устной диагностики знаний (опрос, реферативное сообщение, доклад); методы практической диагностики (написание сценарных планов, сценариев и режиссёрских замыслов, постановка номеров и эпизодов с проработкой актерских образов).

Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- проверки дневников наблюдений;
- устного опроса студентов;
- проверки рефератов;
- деловой игры;
- проверки сценарного плана, составленного студентом;
- оценки экспликаций эпизодов театрализованного мероприятия.

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Работа режиссера с артистами», проводятся экзамен или зачет.

Материально-техническое обеспечение дисциплины

Для реализации дисциплины необходимо: Лекционные аудитории, оснащенные мультимедийным комплексом (ПК, проектор, экран, акустическая система). Репетиционные залы/сценические площадки базовые, (просторная аудитория с черными стенами). Оборудование для практических занятий: переносной комплект светового оборудования (прожекторы, пульт), базовый комплект звукоусиления (микрофоны, микшер, колонки), оборудование для записи, просмотра, анализа работ. Фонд костюмов и реквизита для учебных постановок. Библиотечный фонд с обязательной основной и дополнительной литературой, в том числе в электронной форме.

Критерии оценки уровня знаний и умений студентов

10 – самостоятельное, свободное, последовательное раскрытие темы (вопроса), подкрепленное ссылками на несколько источников. Широкое владение терминологией. Собственный, аргументированный взгляд на затронутые проблемы. Предоставление тезисов. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к участию в коммуникационных мероприятиях образовательного и развивающего характера.

9 – свободное изложение содержания темы (вопроса), основанное на привлечение не менее трех источников, комментарии и выводы. Последовательность и четкость изложенного материала. Широкое владение терминологией. Систематизация знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (своевременное выполнение всех заданий практического характера). Проявление интереса к мероприятиям образовательного и развивающего характера.

8 – то же, что и выше. Некоторая незавершенность аргументации при изложении, которая требует уточнения теоретических позиций. Простое выполнение задач высокой сложности, систематическое обновление усвоенных знаний, умений, навыков в сфере обработки информации (выполнение почти всех заданий практического характера).

7 – понимание сути темы (вопроса), грамотное, но недостаточно полное изложение содержания. Отсутствие собственных оценок. Использование терминологии (выполнение большей части заданий практического характера).

6 – понимание сути темы (вопроса), изложение содержания не полное, требующее дополнительных пояснений. Отсутствие собственных оценок. Неточности в терминологии (выполнение половины заданий практического характера).

5 – поверхностная проработка темы (вопроса), неумение последовательно построить устное сообщение, невладение терминологией. Недостаточная активность в приобретении и применении знаний в области обработки информации (выполнение некоторых заданий практического характера).

4 – низкий познавательный интерес к деятельности, связанной с обработкой информации, поверхностная проработка темы (вопроса), наличие некоторых погрешностей при ответе, пробелы в раскрытии содержания, невладение терминологией (выполнение меньшей части заданий практического характера).

3 и 2 – отсутствие знаний по значительной части основного учебно-программного материала. Низкий познавательный интерес к деятельности по обработке информации. Несознательность в освоении знаний, умений, навыков в области рекламы и неготовность к их применению на практике (не выполнение заданий практического характера).

ГЛОССАРИЙ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ

Авансцена – передняя часть сцены, расположенная между занавесом и зрительным залом, выдвинутая в сторону публики; используется для непосредственного общения артистов с аудиторией.

Авторский театр – тип театра, в котором режиссер выступает не только как интерпретатор, но и как полноправный автор сценического произведения, определяющий его концепцию, стилистику и художественный язык.

Актер-премьер – ведущий актер труппы, занимающий главенствующее положение, вокруг которого строится репертуар и которому подчиняются постановочные решения.

Амплуа – специализация актера на определенном типе ролей, соответствующих его внешним данным, характеру и манере исполнения (герой-любовник, резонер, комик, трагик и др.).

Ансамбль – художественное единство всех элементов представления (исполнителей, света, звука, пространства), подчиненных общей сверхзадаче.

Антропология театральная – научное направление, изучающее поведение человека в ситуации представления и универсальные принципы сценического существования (Э. Барба).

Атмосфера – эмоциональная среда сценического действия (термин М. Чехова), создаваемая через пластику, свет, звук и внутреннее состояние исполнителей.

Аттракцион – сложный комплекс трюков, выстроенный в законченное художественное целое, часто с элементами сюжета (термин введен С. Эйзенштейном).

Аутентичность – подлинность, соответствие оригинальной традиции; в фольклорном исполнительстве – сохранение манеры, диалекта, стилистики локальной традиции.

Бедный театр – концепция Е. Гротовского, основанная на отказе от внешних эффектов (декораций, грима, света) и концентрации на непосредственном контакте актера и зрителя.

Биомеханика – система В.Э. Мейерхольда, рассматривающая актера как виртуозного исполнителя, управляющего телом с предельной точностью и экономией.

Бурдон – фоновый тянущийся звук в народном многоголосии, создающий специфическую фактуру звучания.

Вербатим – документальный театр, основанный на дословном воспроизведении речи реальных людей, записанной в ходе интервью.

Видеомэппинг – проекция видеоконтента на объемные объекты (декорации, архитектуру, костюмы), создающая иллюзию трансформации формы.

Второй план – понятие В.И. Немировича-Данченко, обозначающее внутреннюю жизнь актера в образе, не выраженную прямо в тексте, но определяющую подтекст.

Гэг – комедийный трюк или шутка, выраженная через действие, часто неожиданное и абсурдное.

Действенный анализ – метод познания пьесы и роли через действие, через органическое существование в предлагаемых обстоятельствах (К.С. Станиславский, М.О. Кнебель).

Задача (сценическая) – конкретное действие, совершаемое персонажем в данном куске роли; формулируется глаголом, направленным на объект.

Зерно роли – глубинная сущность персонажа, его главное качество, из которого вырастает роль (термин В.И. Немировича-Данченко).

Зонг – в эпическом театре Б. Брехта песня-комментарий, прерывающая действие и создающая эффект очуждения.

Игрофикация – метод вовлечения аудитории через игровые правила, систему вызовов и поощрений.

Иммерсивность – принцип организации представления, при котором зритель погружается в среду и становится участником действия.

Интермедия – короткая комическая сценка, исполняемая между номерами или действиями основного представления.

Кастинг – процесс профессионального отбора исполнителей на основе заданных критериев, включающий анализ портфолио, пробы и собеседование.

Клик-трек – звуковой метроном в наушниках артиста, обеспечивающий точную синхронизацию с фонограммой и видеорядом.

Контрсквозное действие – силы, препятствующие достижению сверхзадачи (антагонисты, обстоятельства).

Конферансье – ведущий эстрадного представления, объединяющий номера и общающийся с залом.

Круги обстоятельств – система Г.А. Товстоногова: большой (эпоха, страна), средний (место, время), малый (сиюминутное самочувствие) круги предлагаемых обстоятельств.

Лейтмотив – повторяющийся элемент (пластический, музыкальный), закрепленный за персонажем или идеей.

Маска – устойчивый сценический образ, предполагающий определенный тип поведения, внешности и реакции; используется в комедии дель арте, клоунаде, театре масок.

Метка (mark) – точка на сцене, в которую артист должен выйти с точностью до сантиметра в строго определенный момент времени (тайм-код).

Мизансцена – расположение актеров на сцене в каждый момент представления; язык режиссера.

Монтажный лист – документ, содержащий список фонограмм, видеофайлов с указанием тайм-кодов запуска и окончания.

Мудборд – подборка визуальных референсов (изображений, цветов, фактур), формирующих эмоциональный и стилистический образ будущей постановки.

Оригинальный жанр – собирательное понятие для эстрадных и цирковых номеров, основанных на уникальном исполнительском мастерстве (пантомима, клоунада, иллюзион, эксцентрика и др.).

Остранение – см. Эффект очуждения.

Оценочная матрица – таблица для объективной оценки кандидатов на кастинге по заранее определенным критериям.

Перформанс – форма современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определенное время и в определенном месте.

Постановочная партитура – главный режиссерский документ, визуализирующий событие во времени и по компонентам (артисты, свет, звук, видео и др.).

Предлагаемые обстоятельства – совокупность условий, в которых существует персонаж (эпоха, место, отношения и т.д.).

Превиз – предварительная визуализация (анимированная 3D-модель) будущего номера или шоу, позволяющая увидеть результат до начала сборки.

Психологический жест – внутренний волевой импульс, предшествующий физическому действию и определяющий его характер (метод М. Чехова).

Психотип – устойчивый тип личности, определяющий способы восприятия и реакции (типологии Демидова, Юнга).

Райдер – неотъемлемое приложение к контракту, детализирующее технические (Technical Rider) и бытовые (Backstage Rider) требования артиста.

Реквизит – совокупность подлинных или бутафорских предметов, используемых в сценическом действии.

Реприза – короткая комическая сценка или шутка, основа клоунады и конферанса.

Режиссер-демиург – тип лидера, обладающий четким авторским замыслом и требующий точного воплощения.

Сверхзадача – главная, всеобъемлющая цель, ради которой ставится представление (центральное понятие системы Станиславского) .

Синкретизм – нерасчлененность, слитность различных видов искусства (пения, танца, драматического действия) в фольклорной традиции.

Синхрон (cue) – сигнал (световой, звуковой, временной) для запуска определенного действия.

Site-specific – искусство, созданное для конкретного пространства и неотделимое от него; представление, использующее уникальные свойства нетрадиционной площадки .

Сквозное действие – путь борьбы за достижение сверхзадачи; единая линия, пронизывающая все эпизоды .

Событие – факт, меняющий ход действия, поворотный пункт в развитии сюжета.

Стилизация – воспроизведение характерных черт эпохи, жанра, направления через отбор и обострение типичных признаков.

Тайм-код – временная метка, используемая для точной синхронизации всех компонентов представления.

Танцтеатр – направление, связанное с именем Пины Бауш, где танец неразрывно связан с театральным действием, личным опытом исполнителя, бытовым жестом .

Театрализация – художественное преобразование реального (документального) материала в образно-сценическое действие.

Трюк-образ – цирковой или эстрадный элемент, наделенный художественной метафорой, включенный в сюжетный контекст.

Фантастический реализм – направление Е.Б. Вахтангова, сочетающее психологическую достоверность с острой, гротескной формой.

Фасилитатор – режиссер, создающий условия для творчества, облегчающий коммуникацию и помогающий коллективному поиску решений.

Фольклорная ситуация – воссоздание на сцене фрагмента реального обрядового или бытового действия для погружения зрителя в контекст.

Хеппенинг – форма современного искусства, спонтанное действие с элементами провокации, где граница между искусством и жизнью размыта, а зритель становится участником.

Хореодраматургия – законы построения танцевального номера, аналогичные драматургии спектакля (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка).

Экспликация режиссерская – развернутое письменное изложение режиссерского замысла, включающее трактовку темы, идеи, жанра, характеристику персонажей и сценографическое решение.

Эмпатия – способность к сопереживанию, пониманию эмоционального состояния другого человека, важнейшее качество режиссера и актера.

Этюдный метод – способ проверки действенного анализа через немедленное действие на площадке, импровизацию.

Эффект очуждения – прием Б. Брехта, при котором актер не сливается с ролью, а показывает ее, сохраняя аналитическую дистанцию.

Eye-line – направление взгляда артиста, особенно важное при работе с воображаемыми или виртуальными объектами.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Разработанный учебно-методический комплекс по дисциплине «Работа режиссера с артистами» представляет собой целостное научно-методическое обеспечение образовательного процесса, полностью соответствующее требованиям образовательного стандарта Республики Беларусь по специальности 6-05-0215-04 «Режиссура представлений и праздников» и учебному плану данной специальности.

Структура УМК включает пять основных разделов, обеспечивающих системное освоение дисциплины: теоретический раздел (21 лекция), практический раздел (планы занятий и упражнения), раздел контроля знаний

(вопросы для самоконтроля, экзаменационные вопросы, критерии оценки), вспомогательный раздел (учебная программа, литература, глоссарий), а также карту депонирования документа.

Теоретическая часть комплекса базируется на фундаментальных положениях классических режиссерских систем К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда, Е.Б. Вахтангова, М.А. Чехова, Б. Брехта, а также на трудах ведущих теоретиков театра и режиссуры (В.И. Березкин, И.А. Богданов, И.М. Туманов, Г.А. Товстоногов, М.О. Кнебель). Актуальность содержания обеспечивается включением материалов по новейшим форматам сценического искусства: онлайн- и медиарежиссуре, технологиям AR/VR, методам «нового цирка», иммерсивному театру, а также специфике взаимодействия с медийными персонами. Каждая лекция структурирована по единому принципу (цель, задачи, ключевые термины, план, содержание, вопросы для самоконтроля, литература), что обеспечивает методическую целостность курса.

Научная новизна и инновационность УМК заключается в синтезе классической театральной педагогики с актуальными требованиями современной event-индустрии. Впервые в систематизированном виде представлены методики адаптации классических режиссерских подходов к условиям монтажной драматургии массовых зрелищ, технологически насыщенных шоу-проектов и гибридных форматов. Особое внимание уделено методологической гибкости режиссера, способности к осознанному синтезу различных театральных систем в зависимости от конкретных постановочных задач.

Практический раздел содержит комплекс упражнений, обеспечивающих последовательное формирование профессиональных компетенций — от базовых навыков анализа и коммуникации до сложных техник работы с технологическими средствами, массовыми сценами и синтезом искусств. Предложенные методические рекомендации ориентированы на активное использование интерактивных форм обучения (тренинги, этюды, ролевые игры, проектная деятельность).

Раздел контроля знаний включает дифференцированную систему оценки, позволяющую объективно диагностировать уровень сформированности профессиональных компетенций студентов. Разработанные критерии оценки по 10-балльной шкале соответствуют требованиям образовательного стандарта и обеспечивают прозрачность оценочных процедур.

Вспомогательный раздел содержит учебную программу, аннотированные списки основной и дополнительной литературы (свыше 50 источников), перечень электронных образовательных ресурсов, а также глоссарий, включающий более 40 ключевых терминов дисциплины.

Учебно-методический комплекс предназначен для студентов специальности, преподавателей кафедры режиссуры, а также может быть использован практикующими режиссерами в системе повышения квалификации. Комплекс формирует профессиональное мировоззрение, в

рамках которого артист рассматривается как многомерный субъект творческого процесса, находящийся на пересечении художественных, технологических, психологических и этических векторов воздействия.

Основным результатом освоения дисциплины на базе данного УМК является подготовка режиссера-универсала, обладающего способностью к осознанному методологическому синтезу, базирующегося на принципах уважения к личности артиста и глубокого понимания природы коллективного творчества в условиях современной праздничной культуры.

Учебно-методический комплекс рассмотрен и рекомендован к утверждению Президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»