

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социокультурной деятельности
Кафедра менеджмента социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

_____ Е.А. Макарова
«__» _____ 2017 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

_____ Н.Н. Королев
«03» мая 2017 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**ПРИКЛАДНАЯ КУЛЬТУРОЛОГИЯ
(РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ)**

для специальности

1-21 04 01 культурология направление
специальности 1-21 04 01 02 Культурология (прикладная), специализация
1-21 04 01-02 03 Менеджмент рекламы и общественных связей,
1-21 04 01-02 02 Менеджмент международных культурных связей,
1-21 04 01-02 04 Информационные системы в культуре,
1-21 04 01-02 01 Менеджмент социальной и культурной сферы

Составитель: Светлана Борисовна Мойсейчук, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности, кандидат педагогических наук, доцент.

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета,
протокол № 9 от 23.05.2017 г.

Минск
2017

Составитель:

С.Б.Мойсейчук, профессор кафедры менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент

Рецензенты:

В.Н.Ярмолинская, зав. отделом театрального творчества Государственного научного учреждения «Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси», кандидат искусствоведения, доцент

А.Я.Каминский, заведующий кафедрой режиссуры обрядов и праздников учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

кафедрой менеджмента социально-культурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №11 от 03.05.2017 г).

Советом факультета культурологии и социокультурной деятельности (протокол от 3 мая 2017 г. №8)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1. Конспект лекций.....	6
2.2. Хрестоматийный материал.....	27
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	47
3.1. Тематика семинарских занятий.....	47
3.2. Описание практических и лабораторных занятий.....	50
4.РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	51
4.1. Задания для контролируемой самостоятельной работы.....	51
4.2. Примерный перечень вопросов к экзамену.....	52
5.ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	55
5.1. Учебная программа.....	55
5.2. Основная литература.....	62
5.3.Дополнительная литература.....	64

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс учебной дисциплине «Прикладная культурология (Режиссура культурно-досуговых программ)» представляет собой систему учебно-методических материалов, использование которых обеспечивает приобретение студентами компетентности в области режиссерско-постановочной работы над культурно-досуговыми программами разных форм.

УМК разработан в соответствии с действующим Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования, утвержденного Постановлением Министерства образования Республики Беларусь от 26.07.2011 г. №167.

Цель УМК: – обеспечение качественного методического оснащения учебно-воспитательного процесса.

Задачи УМК:

1. Организация активной учебно-познавательной деятельности студентов на лекциях, семинарских, практических занятиях и лабораторных занятиях.

2. Обеспечение взаимосвязи теоретической и практической подготовки студентов к работе над постановкой культурно-досуговых программ.

3. Формирование у студентов ценностных профессиональных установок, стимулирование процесса самообразования в сфере драматургического и режиссерского творчества.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

УМК содержит весь объем учебной дисциплины «Режиссура культурно-досуговых программ» (12 часов лекций, 16 часов семинарских и практических занятий, 16 часов лабораторных занятий, 10 часов КСР) и позволяет студентам подготовиться к итоговой форме контроля знаний в форме экзамена, который принимается в установленном порядке, в виде показа подготовленной культурно-досуговой программы и устного ответа на вопросы экзаменационного билета.

Структурными компонентами УМК являются разделы:

- теоретический;
- практический;
- контроля знаний;
- вспомогательный.

В *теоретический раздел* включены 5 лекций, посвященные раскрытию основных режиссерских понятий: сверхзадача, сквозное действие, художественный образ, средства художественной выразительности, приемы режиссуры, мизансцена, репетиционный процесс. В теоретическом разделе

также размещены хрестоматийные материалы, которые включают в себя наиболее значимые для освоения дисциплины фрагменты книг по основам драматургии и режиссуры.

В *практический раздел* вошли методические разработки семинарских и практических занятий, а также содержание лабораторных занятий.

Раздел контроля знаний содержит:

– методические рекомендации по контролируемой самостоятельной работе студентов;

– вопросы к экзамену;

Во вспомогательном разделе размещены следующие материалы:

– учебная программа дисциплины;

– учебно-методическая карта дисциплины для дневной и заочной форм получения высшего образования;

– список основной литературы;

– список дополнительной литературы;

Рекомендации по организации работы с УМК

Учебно-методический комплекс «Прикладная культурология (Режиссура культурно-досуговых программ)» предоставляется студентам в виде документа на электронном или бумажном носителе в формате DOC. Работу с его материалами студентам следует сочетать с самостоятельным изучением рекомендованной литературы. Осваивая содержание учебной дисциплины ««Прикладная культурология (Режиссура культурно-досуговых программ)», студенты осуществляют различные виды учебной работы:

– подготовка докладов и выступление с ними на семинарах;

– подготовка рефератов и эссе;

– подготовка к практической части экзамена – сценарно-режиссерская работа над культурно-досуговой программой.

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Тема 1. Режиссер в театре. Система К.С.Станиславского как практическое руководство для актера и режиссера.

В толковом словаре русского языка Ушакова мы находим следующее определение. **Режиссер** (от франц. *régisseur* – управляющий актерами, и лат. *Rego* – управляю) – художественный руководитель театральной или кинематографической постановки, объединяющий всю работу по подготовке спектакля.

Профессия режиссера – профессия XX века. Хотя с античных времен театр был управляем: всегда кто-то стоял во главе организации его творческой жизни. Так, в древнегреческом театре присутствует такая фигура как *хорег* – зажиточный гражданин, который при условии освобождения его от уплаты налогов, на собственные средства осуществлял театральную постановку. Однако в его обязанности входило не только материальное обеспечение сценического действия. Хорег подбирал хор (одно из главных действующих лиц в древнегреческом театре) и находил преподавателя для работы с ним – хороидаскала, а также музыкантов – флейтиста, аккомпанировавшего хору, и кифареда, сопровождавшего своей игрой пение самих актеров, организовывал репетиции, заказывал декорации и реквизит.

В 18-19 века функции режиссера носили не столько художественно-творческий, сколько административно-технический характер и мало отличались от обязанностей нынешнего помощника режиссера. Творческие функции, составляющие главное содержание современного режиссерского искусства, раньше брал на себя кто-нибудь из наиболее авторитетных участников общей работы — автор пьесы, первый актер, художник или антрепренер. Но такая случайная, «неофициальная» режиссура редко доводила задачу создания идейно-художественного единства спектакля до конца: разноречивой между отдельными его элементами в той или иной степени оказывался неизбежным. Это же происходило и в тех случаях, когда коллектив, не имея единоличного руководителя, сам пытался добиться творческой организации спектакля путем коллективных усилий всех участников. Раньше с этим по необходимости приходилось мириться, удовлетворяясь самыми незначительными успехами на этом пути.

Так было до того момента, когда в России и в мировом театральном пространстве начал свое триумфальное шествие Московский художественный театр под руководством актера-любителя

К.С.Станиславского и литератора В.И.Немировича-Данченко. Это произошло в 1898 году и если раньше спектакли ставили, то теперь их начали создавать. С этого времени в театр пришел режиссер и, по сути, забрал там всю власть.

Сегодня никто не согласится признать спектакль полноценным произведением искусства, несмотря на отличное исполнение отдельных ролей и великолепные декорации, если он в целом лишен стилистического единства и общей идейной целеустремленности (того, что К.С. Станиславский называл сверхзадачей спектакля). А этого невозможно добиться без режиссера. Поэтому одновременно с ростом идейно-эстетических требований к спектаклю расширялось и углублялось самое понятие режиссерского искусства и его роль в сложном комплексе различных компонентов театра непрерывно возрастала.

Говоря о необходимости добиваться единства всех элементов спектакля, К.С. Станиславский писал: «Эта большая, сплоченная и хорошо вооруженная армия воздействует одновременно общим дружным натиском на целую толпу зрителей театра, заставляя биться сразу, в унисон тысячи человеческих сердец». Кто же должен обучить, сплотить и вооружить эту армию, чтобы потом бросить ее в атаку? Разумеется, режиссер! Он призван объединить усилия всех, направляя их к общей цели — к сверхзадаче спектакля. *Другими словами, режиссерское искусство в театре – это творческая организация всех элементов спектакля с целью создания гармонически целостного художественного произведения.*

Режиссер в театре, в первую очередь, интерпретатор и толкователь драматургии, автор художественной сценической композиции. Интерпретация является особой познавательной деятельностью, направленной не столько на обретение знания из незнания, сколько перевод ранее имевшихся смыслов (научных, мировоззренческих, художественных) на иной язык. В истолкованиях, интерпретациях художественных произведений соединяются интуитивные и рациональные, эмоциональные и интеллектуальные, познавательные и творческие начала.

Именно режиссер, будучи истолкователем идеи драматургического произведения, определяет концепцию его постановочного решения. В режиссерском арсенале – многообразие средств художественной выразительности. Спектакль, по меткому выражению В.Е.Хализева, не сценический подстрочник к литературному произведению, а самоценная художественная реальность.

Режиссер, по типологии В.И.Немировича-Данченко, это еще и зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и грани его творческого дарования. В актерском исполнении в спектакле, как правило, налицо все

элементы актерской техники. Но применительно к каждому спектаклю в отдельности перед режиссером стоит вопрос: какие из этих элементов следует в данном спектакле выдвинуть на первый план, чтобы, ухватившись за них как за звенья одной неразрывной цепи, вытащить всю цепочку.

Режиссура и педагогика настолько тесно связаны между собой, что порой трудно провести грань между ними, найти точку, где заканчивается одна профессия и начинается другая. Режиссер, как чуткий воспитатель, должен уметь разглядеть подлинное актерское дарование, раскрыть его. К.С. Станиславский точно подметил, что «для органического возвращения роли нужен не меньший, а в иных случаях значительно больший срок, чем для создания и возвращения живого человека. В этом периоде режиссер участвует в творчестве в роли повивальной бабки или акушера».

И, наконец, третья «ипостась» режиссера – его организаторская работа, а именно выстраивание репетиционного процесса, в который включен весь его творческий коллектив – от актера до рабочего сцены. Задачи режиссера в этом контексте – убедить, практически организовать, увлечь за собой, заразив коллектив своим замыслом, сверхзадачей, верой в успех будущего сценического действия.

Обобщая сущность режиссерской профессии выдающийся советский режиссер Г.А.Товстоногов писал: «Режиссера всегда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, в драматургу, к зрителю. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, *преломляя их*, призма становится источником радуги».

Система К.С.Станиславского возникла как обобщение его творческого и педагогического опыта и опыта его театральных предшественников и современников, выдающихся деятелей мирового сценического искусства. Она, являясь практическим руководством для режиссера и актера, стала теоретическим выражением того реалистического направления в сценическом искусстве, которое Станиславский назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене, создания заново на каждом спектакле живого процесса по заранее продуманной логике жизни образа.

Благодаря открытиям К.С.Станиславского гораздо полнее раскрылись созидательно-творческие начала сценического искусства в активном достраивании пьесы – превращении ее текста в режиссерскую партитуру. «Мы пересоздаем произведения драматургов, – писал К.С.Станиславский, – мы вскрываем в них то, что скрыто под словами, мы вкладываем в чужой текст

свой подтекст... мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы».

К.С. Станиславский в своих трудах «Работа актера над собой» и «Работа актера над ролью» раскрывает суть различных элементов сценического творчества, изучение которых необходимо для наиболее ясного понимания метода действенного анализа пьесы и роли. Но понятия **сквозное действие** и **сверхзадача** являются наиболее часто употребляемыми. Сам К.С.Станиславский о сверхзадаче и сквозном действии писал следующее: «Сверхзадача и сквозное действие – главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы. Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания... Условимся же на будущее время называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя»; без субъективных переживаний творящего она суха, мертва. Необходимо искать отклики в душе артиста, для того чтобы и сверхзадача, и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни».

“Нас любят в тех пьесах, – утверждал Станиславский, – где у нас есть четкая, интересная сверхзадача и хорошо подведенное к ней сквозное действие. Сверхзадача и сквозное действие – вот главное в искусстве”.

У сверхзадачи есть замечательная особенность. Одна и та же верно определенная сверхзадача, обязательная для всех, пробудит у каждого исполнителя свои индивидуальные отклики в душе. Задача режиссера – ясно, четко и понятно сформулировать ее, поскольку определение сверхзадачи дает смысл и направление работе всего творческого коллектива. Очень образно о необходимости четкой формулировки сверхзадачи режиссером (вне зависимости от вида искусства) выразился российский кинорежиссер Александр Митта: «Забудьте капризные вздохи: ах, я чувствую это, но не могу выразить в словах! Сотрудники должны быть воодушевлены идеей, а как они поймут свою часть общей задачи, если режиссер ползет по сценарию, как клоп по обоям, не видя его перспективы, не зная курса, которым он ведет свой корабль».

Путь воплощения сверхзадачи - **сквозное действие** - это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача. Для артиста сквозное действие, по убеждению К.С.Станиславского, является прямым продолжением линий стремления

двигателей психической жизни, берущих свое начало от ума, воли и чувства творящего артиста. Не будь сквозного действия, все куски и задачи пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга, без всякой надежды ожить.

Выдающийся кинорежиссер, который отметился и своей работой в театре, С.М. Эйзенштейн так характеризовал суть режиссерского творчества: «От реплики к реплике в написанной пьесе надо уметь установить единый процесс действия. Развернуть сухую строчку задания в многообразное, многосложное и ритмически слитное действие. Это первое, что должен уметь режиссер, претендующий на построение сценического действия, а не на речитативы по свиткам ролей»

Однако режиссура в культурно-досуговой деятельности – самостоятельная область режиссерского искусства со своими целями, задачами принципами и приемами. Эти особенности обусловлены общим содержанием и наполнением и содержанием культурно-досуговой деятельности. Не случайно у И.М.Туманова мы находим следующее: «Такие компоненты как песня, танец, живокартинная (пластическая) композиция заменяют в массовом представлении психологическое обоснование поведения героев. Свойственная этому жанру эмоциональность предполагает мгновенное переключение зрителей с одного объекта на другой без детализации и психологических мотивировок. Иначе говоря, драматургия и режиссура массового действия должна строиться так, чтобы во внешней форме подачи материала найти внутренний образ, соответствующий его идее, ритму, дыханию».

Тема 2. Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ

Режиссура в культурно-досуговой деятельности – это организация **зрелищной стороны** культурно-досуговой программы путем специального, продуманного использования средств художественной выразительности, направленного на раскрытие авторского замысла, а также на активное, идейно-эмоциональное воздействие на аудиторию. Более того, в первую очередь, это **режиссура аудитории**.

Если вспомнить специфику сценария культурно-досуговых программ, то природа драматургического действия в нем основана на художественном коммуникативном действии между участниками программы и аудиторией. Если изобразить схематически **виды взаимодействия**

присутствующих на культурно-досуговой программе, то они будут выглядеть так.

1. Участник – участник – зритель. Здесь взаимодействие исполнителей на сцене и их же со зрителями. Такая схема имеет место в театре. И здесь – примат **актерского действия**. Психологическая суть взаимодействия актера-участника и зрителя определяется эмпатией – постижением эмоциональных состояний другого человека в форме сопереживания.

2. Участник–зритель–участник. Зритель, включенный в драматургическую линию сценария от созерцания, сопереживания переходит к действию, к выполнению определенных ролей участника досуговой программы. Так, например, игровые и конкурсно-развлекательные программы строятся на запрограммированных в сценарии и импровизационных действиях их участников.

В целом, первый и второй виды взаимодействия находятся во взаимосвязи и взаимодополнении, а для режиссера досуговых программ к традиционной (театральной) сфере действия добавляется аудитория.

Процесс восприятия личностью культурно-досуговой программы является завершающим этапом технологического процесса, его результативной частью.

Аудитория – это временная общность людей, возникающая в связи с конкретным источником информации. Она вступает с ним в определенные отношения и на этой основе приобретает специфические (аудиторные) интересы), позволяющие отличить ее от других общностей людей.

Состояние аудитории культурно-досуговых учреждений можно классифицировать по следующим типам:

1. Состояние готовности, т.е. подготовленность или неподготовленность, слабая подготовленность слушателей; подразумевается не только уровень их знаний, но и степень сознательности и т.д.
2. Состояние заинтересованности, которое связано с характером предрасположенности аудитории, при этом учитывается как интерес к содержанию информации, так и степень сознательности и т.д.
3. Состояние активности, отражающее разную степень поведенческих актов аудитории.

В аудиторной среде культурно-досуговой программы доминируют отношения эмоционально-личностного характера, ибо на первый план выходят потребности в эмоциональном коллективном контакте в условиях публичности. Эта потребность в зрелищном, публичном общении столь необходима людям, что часто приобретает ведущее значение.

Принципы режиссуры культурно-досуговых программ – это художественные закономерности режиссерской организации драматургического сценарного материала. Они определяются как эстетическими законами, так и целями педагогического воздействия на аудиторию. Принципы режиссуры досуговых программ, как и принципы любой художественной системы, отражают характер взаимодействия структурных элементов этой системы, в нашем случае это факты жизни и факты искусства. Сегодня говорят о группе общехудожественных и активизирующих принципов.

Общехудожественный, эстетический закон всех зрелищных видов искусств гласит: работа органов чувств будет тем интенсивнее, чем больше разнообразно организованной информации будет поступать к зрителю одновременно или на протяжении сжатого промежутка времени. Этот закон заставляет режиссера использовать все имеющиеся средства художественной выразительности, а именно

- образное слово;
- музыка;
- шумовые и фоновые материалы;
- фото-, кино- и видеоматериалы;
- театральное, хореографическое и пластическое действие;
- световое решение.

Другими словами речь идет о **принципе** целостности через многообразие. Единство слова, музыки, света и цвета, мизансцен должно создавать аудиовизуальную гармонию, раскрывающую художественный образ программы.

Второй принцип определяется сценическими законами, направленными на активизацию аудитории и диктует необходимость подкрепления тех номеров и эпизодов представления, которые эмоционально «встряхивают» зрителя, не позволяют ослабить или вообще потерять его внимание. И это не обязательно кульминация. Ключевое значение может быть заложено уже в экспозиции или завязке.

Режиссерский замысел в реализации драматургического материала культурно-досуговой программы является **вторичным** по отношению к сценарному замыслу и представляет собой **образное видение** досуговой программы, художественно-эмоциональное ощущение ее темы, идеи, формы, которое рождается в процессе поиска их действенного сценического решения.

Режиссер культурно-досуговых программ – своеобразный посредник, переводчик словесных отношений, заложенных в литературном сценарии, в

систему зрелищной сценической образности. Другими словами, задача режиссера – увидеть сказанное, услышать зримое.

Именно от точности, стройности, ясности режиссерского замысла зависит художественная целостность досуговой программы, а значит и успех у зрителей. Важно, как отмечал советский театральный режиссер и педагог А.А.Гончаров, не загонять воображение в рамки привычных форм. Замысел – это установка режиссера на творческий поиск, а процесс его реализации же замысла – воспроизведение средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного *образа* действительности.

Художественный образ в искусстве – это формы отражения действительности и выражения мыслей и чувств художника. Он рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестово-мимической, словесной), и воссоздается в воображении зрителя. Художественный образ несет в себе целостное духовное содержание, в котором органически слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру.

Художественный образ в режиссуре культурно-досуговых программ создается с помощью авторских сочетаний средств художественной выразительности, таких как слово, звук, линия, цвет, форма. Художественный образ – это всегда гармоничное единство формы и содержания, эмоционального и рационального. Образ должен быть оригинальным и неповторимым. Он как модель, обладающая новым содержанием – неодномерен, неоднозначен, настолько, чтобы каждый зритель, присутствующий на программе, мог в нем персонифицироваться. Именно степень многозначности образа и является показателем его глубины.

Режиссерский замысел как своеобразный проект постановки, эквивалентный драматургическому материалу содержит в себе:

- ✓ творческую интерпретацию сценарного материала, трансформацию идейно-тематического замысла в сверхзадачу;
- ✓ проект художественного постановочного решения или режиссерского хода;
- ✓ характеристику основных персонажей и определение жанровых и стилистических особенностей актерского исполнения (ведущий как внесюжетный персонаж)
- ✓ решение постановки в темпоритме
- ✓ пластическое (мизансценическое) пространственное решение программы
- ✓ световое решение;

- ✓ определение принципов и характера сценографии;
- ✓ музыкально-шумовое решение досуговой программы.

«Замысел, по меткому определению К.Паустовского, как *молния*, «возникает в сознании, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которая требует неизбежного разряда».

В теории и практике постановки культурно-досуговых программ широко используется такое понятие как «ход». Его названия бывают следующие: драматургический, режиссерский, сценарный, авторско-режиссерский. Но поскольку режиссер и драматург при работе над сценарием досуговых программ выступает, как правило, в одном лице, чаще всего используется термин сценарно-режиссерский ход.

Сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели художественного, эмоционального и педагогического воздействия. Сценарно-режиссерский ход – это образно-смысловой стержень, который пронизывает драматургическую и постановочную работу, цементирует действие в его логическом развитии.

Сценарно-режиссерский ход должен быть найден на этапе разработки замысла, когда у автора сформулирована тема и идея, разработана художественная концепция.

Важнейшим средством воплощения режиссерского замысла является *мизансцена*. Ее не без основания называют языком режиссера, а режиссерское искусство – искусством мизансценирования. Известно, что В.Э.Мейерхольд подписывал афиши своих спектаклей «Автор мизансцен»

«Мизансцена» (франц. *mise en scene* – расположение на сцене) – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия. В разработке мизансцены отражается сложное взаимодействие внешней формы и внутренней структуры программы, ее художественный образ в пластическом выражении. Суть мизансцены очень точно определил С.М.Эйзенштейн, характеризуя ее как «сочетание пространственных и временных элементов во взаимодействии людей на сцене... Сплетение самостоятельных линий действия со своими обособленными закономерностями тонов ритмических рисунков и пространственных решений в единое гармоническое целое».

Мизансцена в досуговой программе – это часть сценической информации, режиссерская организация пластических средств с целью эффективного идейно-эмоционального воздействия на аудиторию. Такое понимание мизансцены обуславливает и определенные требования к ее

организации. В культурно-досуговой программе она пластически раскрывает, обнажает, подчеркивает режиссерский замысел и художественный образ.

Всякая, хорошо продуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям:

1. Быть средством наиболее яркого полного пластического выражения содержания номера или эпизода.
2. Правильно выявлять взаимоотношения действующих лиц, а также внутреннюю жизнь каждого персонажа в данный момент его сценической жизни.
3. Быть правдивой, естественной и сценически выразительной.

В режиссуре культурно-досуговых программ, как и в любой творческой деятельности противопоказано механическое использование готовых рецептов. Любой прием хорош только тогда, когда он помогает решить определенную постановочную задачу, а также способствовать раскрытию авторского замысла. Чем больше режиссер проявляет фантазии, чем ярче и разнообразнее, неожиданнее приемы организации зрелищности сценарного материала, тем более эффективней будет эмоциональное воздействие на аудиторию.

Рассмотрим некоторые **приемы**, используемые в режиссуре культурно-досуговых программ.

1. Парадоксальность в трактовке эпизода или образа. Использование этого приема дает возможность аудитории культурно-досуговой программы увидеть привычный, на первый взгляд, материал в неожиданном, порой парадоксальном ракурсе и осмыслить факт или явление на качественно новом уровне.

2. Сценическая реализация метафоры. Этому приему режиссуры посвящен следующий раздел пособия. Отметим лишь, что художественный образ, который создает режиссер – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое, а образная мизансцена, аллегорическое построение, пластическая метафора – это язык театрализованных форм досуговых программ. Диапазон использования метафоры чрезвычайно широк – от сценографии до образного звучания всей программы.

3. Преднамеренное раскрытие фабулы. Это прием впервые был использован В.Э. Мейерхольдом при постановке спектакля по пьесе Н.В.Гоголя «Ревизор», который начинался финальной сценой бессмертной комедии. В практике постановке культурно-досуговых программ распространены такие способы рассекречивания фабулы как: а) в специальном прологе; б)

проецировании текстового содержания будущих событий на экран; в) во вступительном слове ведущего.

4. Прием повтора. Использование этого приема позволяет постановщику не только сконцентрировать внимание аудитории на самом главном, но также осмыслить одну и ту же ситуацию с разных точек зрения. Объектами повтора могут быть дата, слова, фраза, фото или слайд. Появление на экране одного и той же картинки называют также *зрительным лейтмотивом*.

Повторение фразы с использованием *логических ударений* на разных словах, придает ей смысловую объемность. Исполнители, повторяя одну фразу с интонационными акцентами на разных словах, выделяет в ней, то главное, на что он хотел бы обратить внимание.

5. Прием «обнажения сцены». Широко использовался в режиссерской практике В.С.Мейерхольда. Так в спектакле «Земля дыбом» сценическое действие разворачивалось на совершенно обнаженной сцене с голыми, грязными кирпичными сценами, без каких-либо декораций. Этот прием, по мнению мастера, разрушает сценическую иллюзию жизни.

6. Перенесение сценического действия в зрительный зал.

7. Использование «живого занавеса». «Живой занавес» – это специально поставленный режиссером *поклон* из исполнителей закончившегося номера, во время которого готовится, заряжается следующий номер. «Живой занавес» может также представлять собой специально поставленный на авансцене *выход* участников следующего номера для незаметного ухода участников предыдущего номера. Несомненно, что этот требует тщательной отработки.

Знание и использование наработанных приемов в режиссуре культурно-досуговых программ – это овладение постановочным ремеслом. Задача любого художника – переход от ремесла к мастерству.

Тема 3. Символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре культурно-досуговых программ

«Искусство есть нахождение знака, соответствующего сущности», – точно заметил Ф. Дельсарт. Знаки прочно и вошли в нашу повседневную жизнь, и мы часто воспринимаем их смысл так же непосредственно, как слышим звуки, чувствуем запахи и т.п. Семиотика как наука о знаках охватывает поистине необъятную область знания, исследуя свойства знаков в человеческом обществе (главным образом естественные и искусственные знаки, а так же некоторые явления культуры и искусства), природе

(коммуникация в мире животных) или в самом человеке (зрительное и слуховое восприятие и др.).

Сегодня любое произведение аудиовизуального искусства – это сложная система, включающая в себя разнообразные языки, коды, знаки. А для понимания языка знака требуются определенные интеллектуальные усилия. Быть настоящим зрителем оказывается не так просто. Лишь тот, кто понимает «азбуку» художественного творчества, кому доступна сценическая образность, язык театрализации, может называться подлинным, художественно образованным зрителем.

Ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации разнообразных форм культурно-досуговых программ, выступают символ, метафора, аллегория.

Символ (от греч. symbolon – условный знак) – со времен древних греков условный вещественный опознавательный знак для членов определенной группы людей, тайного общества; вещественный или условный код, обозначающий или напоминающий какое-либо понятие; образ, воплощающий какую-либо идею. Символ может быть и шире смысла изображенного явления, и уже. Благодаря такому подходу символ может трактоваться многозначно, а порой двусмысленно. Многозначность символического образа обусловлена тем, что он с равным основанием может быть приложен к различным аспектам бытия.

Разнообразное и многомерное значение знаков-символов не заучиваются нами, а закрепляются во множестве ассоциаций в процессе жизненной и художественной практики. Некоторые художники пытались теоретически обосновать не смысловую, а чисто ассоциативную связь знака с зрительским восприятием. Так, Гете говорил, что видит в красном цвете благородство и серьезность, в желтом - веселое и нежное возбуждение, в голубом - печаль.

Ассоциация как формирование в человеческом сознании смысловой или эмоциональной параллели происходящему событию или явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. Так огонь во все времена символизировал и образ солнца, дающего человеку жизнь, и символ очищения. Символическое прочтение огня представлено в кострах на Масленицу и Купалье, в факелах во время городских шествий и, наконец, в зажженной свече как символе памяти по ушедшим. Кукушка – это и символ скоротечности жизни, и безответственного материнства и т.п. Однако часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп.

Символ очень тесно связан с не менее важными средствами выразительности в режиссуре, а именно с *метафорой и аллегорией*. При этом важно установить и связь между ними, и существенные различия.

Метафора (от греч. *μεταφορά* — «перенос», «переносное значение») — фигура речи, использующая название объекта одного класса для описания объекта другого класса. Термин метафора, как и многие другие понятия в драматургических видах искусств, был впервые использован Аристотелем и связан с его пониманием искусства как подражание жизни. Метафора позволяет создать емкий и яркий художественный образ, основанный на ярких, зачастую неожиданных, смелых ассоциациях. Вспомним А.С.Пушкина с его «горит восток зарею новой». Слово «горит», выступая как метафора, рисует яркие краски неба, озаренного лучами восходящего солнца. Эта метафора основана на сходстве цвета зари и огня, в контексте она получает особый символический смысл: перед Полтавской битвой красная заря воспринимается как предзнаменование кровопролитного сражения.

В основу метафоризации может быть положено сходство самых различных признаков предметов: цвета, формы, объема, назначения, положения в пространстве и времени и т.д. Наблюдательный глаз художника находит общие черты почти во всем. Неожиданность таких сопоставлений придает метафоре особую выразительность. Вот некоторые поэтические строчки. «Солнце ниже лучами в отвес» (Афанасий Фет); «...и золотеющая осень... листвою плачет на песок», «Отговорила роща золотая березовым веселым языком» (Сергей Есенин.). А это — очень образная, метафоричная проза Михаила Паустовского: «Ночь металась за окнами, то распахиваясь стремительным белым огнем, то сжимаясь в непроглядную тьму».

Так видим, индивидуальные авторские метафоры очень выразительны, возможности создания их неисчерпаемы, как неограниченны возможности выявления сходства различных признаков сопоставляемых предметов, действий, состояний.

Для режиссера культурно-досуговых программ метафора ценна тем, что используется как средство построения сценических образов. «Всего важнее — быть искусным в метафорах. Только этого нельзя перенять от другого; это — признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры — значит подмечать сходство», — утверждает Аристотель в «Поэтике».

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект, увидеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение, заставляет работать воображение зрителя.

Сегодня практика постановки разнообразных форм культурно-досуговых программ представлена следующими видами использования метафоры в языке театрализации

1. Метафоры оформления. Пути создания образа через метафору в сценографии досуговой программы различны. Мысль, идея могут быть выражены через планировку, конструкцию, оформление, детали, свет, через их соотношение и сочетание. Яркие примеры сценографической реализации метафоры можно найти в книге И.Э.Горюновой «Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений». Так, в качестве сценического оформления музыкально-театрализованного представления, посвященного 60-летию Победы в Великой Отечественной войне в ГЦКЗ «Россия» были использованы четыре широко распахнутые шинели-кулисы как метафорический образ авторской идеи о том, что это была победа простого солдата, по-пластунски пропахавшего тысячи километров фронтовых дорог и защитившего всех своей солдатской шинелью.

2. Пластическая метафора или метафора пантомимы. Вот классический сюжет гениального французского мима Марселя Марсо «Клетка». Человек, проснувшись, направляется вперед и натывается на препятствие и понимает что он в клетке. Лихорадочно перебирая руками по всем четырем стенам, герой ищет выхода. Не находя его, он приходит в отчаяние, мечется, натываясь на стены клетки. Наконец отыскивает лазейку. С трудом выбравшись через нее, человек ощущает себя на свободе. Идет вперед. И снова препятствие. Оказывается, клетка находилась в другой клетке, только большего размера.

3. Метафора мизансцены очень подробно представлена в уже упоминаемой книге И.Э.Горюновой. Подчеркнем лишь, что метафорическая мизансцена требует особо тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли.

4. Метафора в актерской игре. Замечательный писатель Ю. Олеша как-то заметил: «Животные, как ничто другое, дают повод именно для метафор». Хрестоматийным стал пример из режиссерского творчества В.Э. Мейерхольда. Диалог на репетиции в его красноармейской актерской студии. Вопрос к Мейерхольду: Как играть классовых врагов?

Мейерхольд:

– Гротеск! Только гротеск! Гениальный гротеск!

Мейерхольд попросил просвистеть хором птичьих голосов. Запели пенки, дрозды, жаворонки, соловьи: В комнату вошел лес и тишина. На лицах

бойцов, давно оторванных от семей, от родных лесов и полей, - поэтическая грусть.

Стоп! - Мейерхольд хлопнул в ладоши. - А теперь, пожалуйста, на скотный двор! Кто враги нашей Республики? Люди? Нет! Взбесившийся скотный двор!.. Бык, акула.

Мейерхольд увлек актерское воображение, научил бойцов индивидуализировать образы классовых врагов. Вместо вообще «генерал» появился «генерал-бык», «генерал-индюк», «генерал-осел».

Таким образом, сценическая реализация метафоры во всех ее формах позволяет ярче и нагляднее для аудитории выразить суть либо основного события эпизода, либо отношений, складывающихся между персонажами. Аудитория получает возможность быстро и точно, определить, сформулировать свою собственную позицию по отношению к происходящему, что в свою очередь является первой и необходимой предпосылкой к формированию у аудитории активного отношения к получаемой сценической информации.

Важное место в режиссерском искусстве театрализации принадлежит **аллегории**. Аллегорией (гр. allēgoria - иносказание, из allos - иной, agogēo - говорю) называется выражение отвлеченных понятий в конкретных художественных образах. Например, в баснях, сказках глупость, упрямство воплощаются в образе Осли, трусость - в образе Зайца, хитрость - в образе Лисы. Аллегорический смысл могут получать иносказательные выражения: пришла осень может означать «наступила старость», замело снегом дороги - «к прошлому нет возврата», пусть всегда будет солнце - «пусть неизменным будет счастье» и т.д. Такие аллегии носят общеязыковой характер.

В противоположность многозначности символа смысл аллегии характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь истолкования содержащихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие.

Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре театрализованных форм досуговых программ, поскольку предполагает двухплановость. Первый план - это художественный образ, второй план всегда иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью.

Как отмечалось выше, символ, подобно аллегии и метафоре, образует свои новые значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом и явлением, которые обозначаются каким-то

словом, знаком, и другим предметом или явлением, на которое переносим это обозначение.

Однако символ коренным образом отличается и от аллегии, и от метафоры. Прежде всего, тем, что он наделен множеством значений, и все они потенциально присутствуют в каждом символическом образе, как бы «просвечивая» друг сквозь друга.

Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается как бы на наших глазах: мы видим, какие именно слова, понятия сопоставлены, и поэтому догадываемся, какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и в метафорическое построение, но оно для него не обязательно.

Символ, метафора и аллегория могут использоваться в решении каждого эпизода досуговой программы, в кульминации всей программы и, наконец, в ее сценографии (декорационном оформлении).

Тема 4. Организационно-творческие основы деятельности режиссера культурно-досуговых программ

Работа режиссера по постановке разнообразных форм культурно-досуговых программ, как отмечалось выше, начинается с разработки режиссерского замысла и продолжается его воплощением в режиссерском сценарии, который содержит в себе *режиссерское решение*, конкретные художественные *приемы* постановки самого процесса действия и использования *выразительных средств*, в реализации сценарного и режиссерского замысла.

Однако воплощение драматургического действия в сценическое зрелище – результат творческих усилий творческого коллектива режиссера, так называемой **постановочной группы**, в которую, в зависимости от формы культурно-досуговой программы входят:

Ассистент режиссера – первый помощник режиссера, руководитель-координатор постановочной группы, через которого организационно-творческие вопросы, возникающие у коллективов или отдельных исполнителей доводятся до главного режиссера. Непосредственно творческая работа ассистента режиссера начинается с включения в процесс обсуждения сценарно-режиссерского замысла, общего сценарного плана и литературного сценария, монтажного листа. По необходимости или по заданию режиссера его ассистент самостоятельно проводит репетиции с коллективами или отдельными исполнителями, а также ведущими.

В организационную работу ассистента режиссера входит информирование участников программы и технических служб ее обеспечения о графике репетиций, а также их непосредственная организация.

Будучи правой рукой режиссера, ассистент выполняет все его творческие и организационные задания.

Художник-постановщик – соавтор художественно-образного решения культурно-досуговой программы, организатор сценического пространства, своеобразный переводчик режиссерского замысла культурно-досуговой программы на язык зрелища. Художник совместно с режиссером превращают пространство сцены, площади, парка, актового зала школы в пространство театра, зрелища.

Сценография и декорационное оформление должны в образно-символической, метафорической форме отражать авторскую идею во всей полноте эмоционального и интеллектуального содержания, а также создавать атмосферу культурно-досуговой программы.

И.Г. Шароев справедливо отмечал, что работа режиссера с художником над пространственным решением сценического действия начинается не с планировок и опорных точек, а с выработки единой творческой позиции, единого смысла и сверхзадачи будущего представления. Только после этого можно приступить к пространственному решению спектакля, нахождению его образного строя.

Художник по свету – соавтор световой драматургии программы, автор детально проработанной световой партитуры. Каждое изменение света, его “переброска”, каждый световой эффект должны не демонстрировать весь диапазон возможностей световой “начинки” конкретной сценической площадки, а создавать художественный образ номера, раскрывать режиссерский замысел.

В руках опытного художника по свету это выразительное средство становится дополнительным элементом мизансцены. “Живопись света” (по определению кинорежиссера С.Юткевича) – это непрерывное движение авторской мысли, динамика программы, единое целое с ней. Режиссеры правомочно говорят о *цветосветовой драматургии* сценического действия, поскольку не только свет, но и цвет имеет свою эмоционально-выразительную силу. Не зря в живописи присутствуют такие определения как холодный цвет, теплые тона и т.п.

При постановке массовых театрализованных форм культурно-досуговых программ художник по свету возглавляет группу операторов

световой техники, а также проекционной аппаратуры (видео, слайды, мультимедийные презентации).

Звукорежиссер в своей профессиональной деятельности создает не просто звуковое оформление программы, а ее художественный образ. Точно найденный совместно с режиссером характер музыкально-звукового ряда досуговой программы является важным компонентом в нахождении нужного темпоритма.

В музыке заключена огромная эмоциональная сила и умело владение ею помогает выстроить стройную драматургическую композицию программы.

Звукорежиссура – самостоятельная область творческой деятельности, имеющая свои законы и грани, а звукорежиссер с помощью монтажа музыки, звука, шумовых эффектов выделяет главные смысловые куски, акцентирует их, а второстепенные уводит на второй план, как-бы затушевывая. Это сродни крупным и общим планам в кинематографе. Звукорежиссер регулирует не силу звука, а смысловую и эмоциональную жизнь программы.

На основе пространственного и мизансценического решения, особенностей сценической площадки звукорежиссер также определяет систему озвучивания и ее объем. Реализуя режиссерский замысел он осуществляет ее музыкальное, звуковое и шумовое решение, определяя также хронометраж каждого номера. Помощником звукорежиссера является звукооператор.

Помощник режиссера – обеспечивает порядок выхода исполнителей на сцену, а также дисциплину за кулисами; следит за скоординированной работой рабочих сцены. Существуют воспоминания о том, что когда-то в Московском Художественном театре существовал обычай – перед началом спектакля помощнику режиссера, который “вел” спектакль отдавали ключи от театра. Этим подчеркивалось то, что на это время он становится единственным хозяином сцены.

Состав творческой постановочной группы массовых театрализованных форм культурно-досуговых программ (театрализованный концерт, театрализованное представление, праздник, фестиваль и др.) дополняют музыкальный руководитель, главный балетмейстер, художник-гример.

Важным этапом предварительной постановочной работы является разработка четко продуманного репетиционного плана, без которого невозможно представить полноценную работу творческого коллектива. Репетиционный план предусматривает два периода: сначала в репетиционных залах, а затем и на сценической площадке, где

непосредственно будет проходить культурно-досуговая программа. Срывы или нечетко организованные репетиции всегда ставят под сомнение успех культурно-досуговой программы.

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) – основная форма подготовки (под руководством режиссера) театральных, эстрадных, цирковых представлений, культурно-досуговых программ, а также отдельного номера и эпизода путем многократных повторений (целиком или частями). Несмотря на то, что семантика слова содержит в себе смысл механической работы, на самом деле каждая из репетиций, начиная с застойной и заканчивая генеральной – живой, творческий процесс. Как выразился известный театральный режиссер Питер Брук: "Репетировать – это думать вслух".

В первый, *застольный период* репетиций режиссер собирает свою художественно-постановочную группу с целью ее знакомства с замыслом программы, ее сверхзадачей, а также составлением постановочного плана. В ходе застойных репетиций может проходить читка литературного сценария, определение сквозного действия всей программы и отдельных исполнителей.

И.Г. Шароев дает совет не вдаваться на этом этапе в подробности, тем более технические, поскольку это может увести творческий коллектив от главного. Задача режиссера на первой встрече – дать магистральное направление творческой фантазии каждого из группы через ясность и точность донесения режиссерского замысла.

Следующий репетиционный этап – *просмотр номеров*, включенных в сценарий культурно-досуговой программы. Задача просмотровых репетиций – отбор номеров из уже имеющегося репертуара коллектива или исполнителя или оценка художественного уровня специально подготовленного номера. Желательно, чтобы в просмотре и отборе номеров принимали участие все члены постановочной группы.

Далее проходят *индивидуальные репетиции* номеров или отдельных эпизодов, в которых наряду с творческой группой участвуют и технические службы, задействованные согласно режиссерской партитуре (монтажному листу). Индивидуальные репетиции по заданию режиссера-постановщика могут проводить ассистенты режиссера.

Монтировочные (монтажные) репетиции – это сборка и отработка взаимодействия сценического оформления, художественных и технических средств культурно-досуговой программы. На сцене в соответствии с утвержденными режиссером эскизами декораций устанавливаются все элементы оформления, разрабатываются, по необходимости, способы и

средства для быстрой его смены, проверяется техническая часть, предназначенная для получения сценических эффектов и т. д.

Эти репетиции проводятся также с целью построения общей мизансценической композиции, отработки монтажных стыков между номерами и эпизодами. Именно мизансценическая связка, продуманная и реализованная режиссером на этих репетициях, объединить номера в целостный тематический эпизод. Монтировочные репетиции призваны также отрегулировать все вопросы, связанные с техническим обеспечением номеров и эпизодов перед сводной и прогонной репетициями.

Прогонная (сводная) репетиция – дальнейший этап работы над постановкой культурно-досуговой программы, который заключается в объединении отдельных эпизодов программы в единое сценическое действие, корректировке общего мизансценического рисунка. Во время прогонной репетиции режиссер не останавливает сценическое действие, чтобы исполнители почувствовали целостность сценического действия, его атмосферу, темпоритм, а лишь записывает, “берет на карандаш” свои замечания и по ее окончании анализирует достоинства и недостатки увиденного. Эти репетиции обнаруживают ненужные паузы, затянутость сценического действия, ритмические «дыры».

Слаженность хода прогонной репетиции, а тем более всей программы, в большой степени зависит от точности работы ассистента и помощников режиссера, от того, насколько слаженно они взаимодействуют, выполняя возложенные на них обязанности. Собственно, во время прогонных репетиций каждый из них отрабатывает технологический алгоритм своих действий.

Одна из организационных задач прогонных репетиций – придать уверенность не только всем службам обеспечения сценической постановки программы, но и ее ведущему, от профессионализма работы которого зависит не только темпоритм программы, но и непрерывность драматургического действия.

После прогонных репетиций иногда возникает необходимость в дополнительном репетиционном времени для ликвидации просчетов и недоработок. Поэтому в репетиционном плане после первого прогона предусматривается время для репетиций «по назначению».

Генеральная репетиция – завершающий этап работы над воплощением культурно-досуговой программы. Она идет без остановок, также как будет идти программа. После генеральных репетиций режиссер дает замечания каждому из исполнителей или техническому персоналу. По необходимости

на следующий день назначается корректировочная репетиция с учетом предыдущих замечаний и проводится вторая генеральная репетиция.

Итогом организационно-творческой работы режиссера культурно-досуговых программ является ее непосредственный показ, сценическая постановка. Во время программы режиссер обычно находится на сцене, рядом со своими помощниками. Однако если он не уверен в действиях той или иной технической службы, если у этой службы сложная партитура, то его место – рядом с ней. Анализ постановки культурно-досуговой программы, ее достоинств и недостатков завершает режиссерскую работу.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ХРЕСТОМАТИЙНЫЙ МАТЕРИАЛ

Д. Н. АЛЬ «ОСНОВЫ ДРАМАТУРГИИ»

Знание основ драматургии может помочь драматургу в решении его творческих задач. Было бы, однако, глубоким заблуждением думать, что для написания художественного произведения — пьесы или сценария — достаточно «выучить» некие законы и правила. Никакие законы и правила не заменят автору собственного таланта, художественного видения, четкой идейной позиции, знания современного жизненного или исторического материала.

Самым грандиозным рассказчиком — посредником между человеком и окружающим миром была и остается книга. Книга — это произведение автора, человека, который рассказывает тому, кто его читает, то, что он видел или узнал сам. Еще сравнительно недавно никаких иных средств ознакомления с жизнью других народов и стран, кроме книг, не было для большинства людей.

Только драматургия и театр, или, лучше сказать, только драматургия через театр, могли тогда показывать человеку события, свидетелем которых он не был, воспроизводить для него картины чужой жизни, сделать человека как бы сопричастным к ней, как бы «самовидцем» того, что происходит или происходило в далеких, неведомых ему краях, а иногда и в знакомой ему обстановке, но с другими людьми. Познавательная функция театра была в этих условиях столь велика, что очень многие люди навсегда сохраняли именно те впечатления о жизни и быте, людях, живших в других странах или в другое время, например, в шекспировской Англии, которые они получили в театре.

Таким же образом с помощью театра создавались представления о жизни средневековой Италии, Испании, Франции и других стран. Во всяком случае, только театр и драматургия в прошлые времена могли создавать эффект *совидения* той или иной жизни за пределами того небольшой региона, в котором человек, жил сам.

Человек никогда не удовлетворялся тем, что только из рассказав другого узнавал о мире, о жизни в других странах, да и о собственной стране, в ее отдаленных от него краях.

Эта неудовлетворенность порождала мечту о возможности перенестись в другие края, увидеть мир своими глазами, порождала сказки о ковре-самолете, о Коньке-горбунке, с помощью которых можно было быстро переместиться по свету.

Сегодня положение резко изменилось. Даже книга уже не является единственным посредником между человеком и всем остальным миром. Теперь с помощью кино и телеэкрана любой человек может своими глазами

увидеть беспредельно широкие пространства, может увидеть, что происходит в кабине космического корабля и внутри живой клетки, может увидеть жизнь микроскопических организмов. С самого раннего возраста, с помощью многочисленных познавательных передач человек видит чуть ли не все страны и народы, их жизнь и быт, видит политические события — войны, бушующие на земле, сражения классовых битв, наконец, он видит бесконечное количество спектаклей, передаваемых из театров различных городов, видит множество художественных произведений драматургии, так или иначе воспроизведенных экраном.

С помощью широко развитых коммуникаций и связей, с помощью скоростных средств передвижения, с помощью телевидения и кино он привык воспринимать огромный окружающий его мир как «самовидец», по принципу соприсутствия и сопереживания, то есть по тому самому принципу, который использовали и продолжают использовать драматургия и театр. Можно с полным основанием сказать — сегодняшний человек на земле — зритель, а весь мир — огромный театр, в котором он — человек-зритель — постоянно присутствует.

Таким образом, сегодня слова — «театр жизни» — перешли из категории сравнения, уподобления театра с жизнью и жизни с театром, в категорию прямого сближения. Характер восприятия человеком широкого внешнего мира стал по существу, в принципе, адекватным характеру восприятия зрителем происходящего на театральной сцене. Благодаря этому театр из совершенно уникального, неповторимого никакими другими способами воздействия на восприятие, стал теперь одной из форм подобного воздействия.

Для того чтобы не утратить своей действенной силы и интереса к своей работе, театр должен самым серьезным образом позаботиться о том, чтобы сохранить за собой свое собственное место в общем потоке зримой информации, несущей не только познавательный, но и эмоциональный заряд. В этих условиях осмысление всех сторон театральной работы и в первую очередь ее содержания — драматургии, ее прошлого и современного опыта, ее возможностей и задач — приобретает исключительное значение.

Современный человек в значительно большей степени, чем прежний зритель, информирован о бесконечном разнообразии «случаев», вариантов, эпизодов, словом, примеров из области человеческих отношений. Поэтому от современного драматургического произведения (и от спектакля) требуется глубинное проникновение в суть характеров взаимоотношений героев. Только в подлинной, еще неизведанной глубине проникновения в проблемы современной жизни таится возможность добиться сильного эмоционального воздействия на зрителя.

Теперь создается возможность добиться нужной узнаваемости изображаемого с помощью более скупых средств, чем те, которые порой требовались раньше. Это в первую очередь касается основного предмета изображения в любом драматургическом произведении — движения

взаимоотношений героев. Чтобы «обозначить» серьезный поворот в их отношениях или перемену во внутреннем состоянии человека, теперь чаще всего достаточно нескольких скупых слов. Поэтому типическим недостатком современной драматургии становятся длинноты, «говорильня», когда герои вместо живого, а значит — динамичного и лаконичного диалога, обмениваются «выступлениями» на заданную тему.

У драмы много общего и с эпосом, и с лирикой. Драма, как и эпос, изображает человека в ту или иную эпоху, создает образ времени. Но при этом драма имеет существенные отличия от эпоса и свои специфические особенности. Во-первых, драма в принципе лишена речи повествователя, авторских характеристик, авторских комментариев, авторских портретов. Это правило знает известные исключения. Например, в современной драматургии все чаще появляется лицо от автора — ведущий, который берет на себя авторский комментарий к событиям, характеристику героев, где ведущий определяет композиционную структуру. Таким приемом воспользовался и автор этих строк. В пьесе «Правду! Ничего, кроме правды!!» Ведущий определяет весь ход действия, композицию, говорит от лица автора, комментирует. В подобных случаях мы имеем соседство драматического действия, драматургии, и элементов эпоса (прозы), которые сосуществуют, но не смешиваются. Говоря языком химии, это не «раствор», а «суспензия».

Если в драматургическом произведении ведущий займет настолько большое место, что основное внимание зрителя перейдет на него, драматургическая композиция разрушится. Драматургия, так же как и эпос, изображает исторические события и события современности, происходящие в определенной социальной общности. Но предмет изображения драматургии всегда конкретизирован. Произведение драматургическое создает образ конкретного социального конфликта. Разумеется, образ социального конфликта лежит также в основе произведений эпических, в основе, например, любого современного романа. Однако конфликт в драматургическом произведении выстраивается автором на принципиально иной основе. Речь идет о взаимоотношении между действиями героев и движением конфликта.

В основе драматургического произведения всегда лежит совершенно реальная человеческая ситуация. Это важно потому, что человек, который придет в театр, должен сопереживать тому, что происходит на сцене. А сопереживать можно только узнаваемому, реальному. Сопереживать нереальности, в которой зритель не находит аналогии знакомым ситуациям жизни, он не станет. Поэтому узнаваемость, а значит реальность человеческих отношений, изображаемых в представлении, является совершенно обязательным требованием драматургии.

Существует условный термин — «зрительский пояс». Имеется в виду, что как бы все присутствующие в зрительном зале охвачены единым поясом. Психологические основания возникновения коллективного сопереживания — пока недостаточно изучены.

Создать коллективное восприятие, коллективное внимание, коллективный интерес, коллективную увлеченность, коллективное потрясение, будь то веселое, будь то трагическое, конечно, непросто. Зритель приходит в зрительный зал погруженный в свои дела. Кто-то думает о работе, кто-то думает о семье, кто-то взволнован происшествием в транспорте по дороге в театр... Полный зал перед началом спектакля — это еще не публика, это «кворум», сумма единиц, сумма индивидуумов, каждый из которых живет тем, с чем он сюда пришел. Период такого пока еще просто скопления зрителей называется предкоммуникационным. Общая коммуникация в зале еще не возникла. После окончания спектакля можно наблюдать и так называемый посткоммуникационный период, когда спектакль окончился, а зрители не расходятся. Бывают случаи, когда зрительный зал некоторое время единодушно молчит, и только после паузы вдруг взрывается аплодисментами. Впечатление от спектакля было столь сильным, что зрители не сразу могут выйти из состояния сопереживания происходящему на сцене.

Но нас интересует то, что лежит между пред- и посткоммуникационными периодами, время непосредственной коммуникации зала со сценой, когда мы наблюдаем прямую связь сцены со зрительным залом и обратную связь. Зрительный зал в свою очередь воздействует на сцену. На исполнителей сильно действует, например, пустота в зале. Малое количество зрителей, да еще и рассеянных по залу, не создаст зрительского «пояса», единой реакции.

Актеры знают, что есть «тяжелый зал», публика, которую трудно раскачать, включить в коммуникацию Сцена — Зал, потому что не работает коммуникация Зал — Сцена.

В драме создается образ конфликтного события, образ социального столкновения. Этот образ должен обладать тремя обязательными элементами, обуславливающими его целостность. Прежде всего, надо объяснить, что происходит, где, почему и отчего возникло столкновение. Без этого оно не будет понятно. Надо показать развитие столкновения, его существо. И, наконец, надо показать, к чему это развитие привело.

«К чему привело» не равноценно понятию «чем кончилось». Кончиться любое событие в жизни, а тем более под пером автора, может совершенно случайно, а не как результат данного развития, не как результат борьбы противоречий, которые в данном конфликте проявились.

Создание целостного образа события является обязательным художественным требованием к произведению драматургии. История драматургии показывает, что во всех случаях, когда эта целостность нарушена, произведение художественно слабее, чем оно могло бы быть, а иногда просто не состоятельно.

Можно сказать, что в основе каждого произведения драматургии лежит принципиальная схема, состоящая из этих трех элементов: начало борьбы, ход борьбы и результат борьбы.

Начинать пьесу, не зная, чем она кончится, не следует. Финал произведения должен быть автору ясен в замысле. Ясное понимание финала своего произведения есть понимание и того, ради чего автор взялся за свою работу.

К сожалению, очень многие авторы, которые берутся за перо драматурга, не могут преодолеть сложности этой, казалось бы, простой задачи. Нередко автора поражает тот или иной жизненный факт. Он пытается его записать, думая, что факт сам «сработает», тем более, если внутри факта есть какое-то столкновение. В частности, это относится к паразитическому пониманию документального искусства. Некоторые всерьез думают, что достаточно найти интересный документ, исполнить его на голоса участников, придать ведущего, снабдить диалог шумом падающей воды или громом орудий, и получится драматургическое произведение в жанре документализма. Это, разумеется, не так. Жизненный факт, как правило, не содержит готовой драматургической структуры.

В основном из-за композиционной сложности создания драматургического произведения и появилось справедливое убеждение, что драматургия — самый сложный род литературы. К этому следует добавить: хорошая драматургия. Ибо написать семьдесят страниц плохой пьесы легче, чем девятьсот страниц плохого романа.

Для того чтобы справиться с композиционными трудностями, драматургу необходимо хорошо понимать свою художественную задачу, знать основные элементы драматургической композиции и представлять себе «типовую структуру» построения драматургического произведения. Слово структура не случайно поставлено здесь в кавычки. Разумеется, никакое художественное произведение не пишется по заранее заданной схеме. Чем оригинальнее данное сочинение, тем будет лучше.

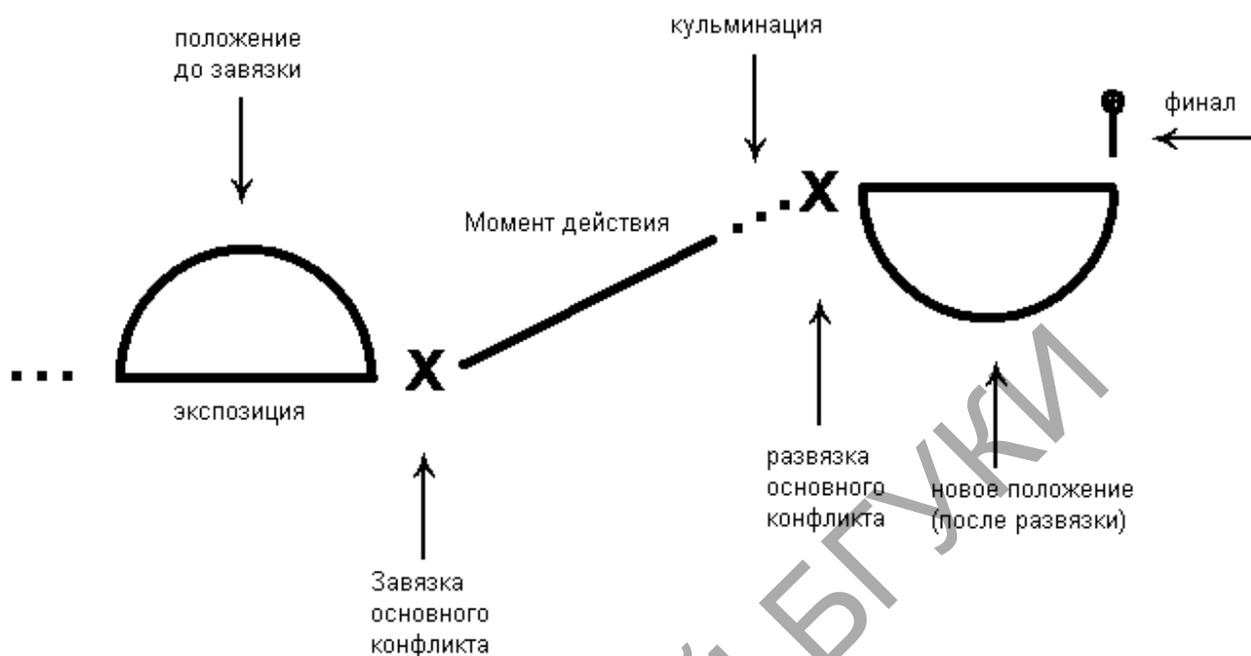
«Схема» отнюдь не покушается ни на индивидуальное своеобразие каждой данной пьесы, ни на бесконечное разнообразие произведений драматургического творчества в целом. Она носит условный характер и служит для того, чтобы наглядно разъяснить, о каких композиционных требованиях идет речь. Полезной она будет и для анализа структуры драматургических произведений.

Перечислим на основе принципиальной структуры произведения конкретные элементы драматургической композиции, а затем раскроем сущность и назначение каждого из них.

Начало борьбы раскрывается в экспозиции и в завязке основного конфликта.

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

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



Каждое драматургическое произведение обязательно обладает экспозицией, то есть начальной частью.

Экспозиция — начальная часть драматургического произведения. Ее назначение: сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю знать, в какой стране и в какое время происходят события. Иногда необходимо сообщить что-то из того, что предшествовало возникновению конфликта.

Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью, если можно так выразиться, на ее пространстве, происходит превращение человека, пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективную восприятия пьесы. В экспозиции зритель получает представление и о жанре произведения.

Наиболее распространенный вид экспозиции — показ того последнего отрезка обыденной жизни, течение которой будет прервано возникновением конфликта.

Из сказанного должно быть ясно, что экспозиция — начальная часть драматургического произведения — длится до начала завязки — завязки основного конфликта данной пьесы. Исключительно важно подчеркнуть, что речь идет о завязке именно основного конфликта, развитие которого является предметом изображения в данной пьесе.

В понятие — «завязка» — входит завязка основного конфликта данной пьесы. В завязке начинается его движение — драматическое действие.

Некоторые современные драматурги и театральные критики высказывают мнение, что в наше время, когда темпы и ритмы жизни неизмеримо ускорились, можно обходиться без экспозиции, и начинать пьесу сразу с действия, с завязки основного конфликта, брать, как говорится, быка за рога. Такая постановка вопроса неверна. Для того, чтобы «взять быка за

рога», надо как минимум имен, перед собой быка. «Завязать» конфликт могут только герои пьесы, мы должны понимать смысл и суть происходящего. Как и любой момент реальной жизни — жизнь героев пьесы может происходить только в конкретном времени и в конкретном пространстве. Не обозначить ни того, ни другого, или хотя бы одной из этих координат означало бы попытку изобразить некую абстракцию. Конфликт в этом труднообразимом случае возникал бы из ничего, что противоречит законам движения материи вообще. Не говоря уже о таком сложном моменте ее развития, как движение человеческих отношений. Таким образом, идея обойтись при создании пьесы без экспозиции — недостаточно продумана.

Развязка основного конфликта. Как уже говорилось, развязка в драматургическом произведении — момент разрешения основного конфликта, снятие конфликтного противоречия, являющегося источником движения действия.

Развязка конфликта возможна только при условии сохранения единства действия, сохранения основного конфликта, начавшегося в завязке. Отсюда вытекает требование: данная развязка конфликта должна содержаться как одна из возможностей его разрешения уже в завязке.

В развязке, или лучше сказать, — в результате ее создается новое положение по сравнению с тем, которое имело место в завязке, выражающееся с новым отношением между героями. Это новое отношение может быть весьма разнообразным. Один из героев может в результате конфликта погибнуть.

Финал — эмоционально-смысловое завершение произведения. «Эмоционально» — это значит, что речь идет не только о смысловом итоге, не просто о выводе из произведения.

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

Финал в пьесе является как бы проверкой драматургии произведения в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится. Если у драматурга не хватило материала, не хватило таланта или знаний, драматургического опыта для того, чтобы завершить свое произведение подлинным финалом, автор нередко, чтобы выйти из положения, заканчивает произведение с помощью эрзацфинала. Но не всякое окончание под тем или иным предлогом является финалом, может служить эмоционально-смысловым завершением произведения.

Деление драматургического произведения на эпизоды, как правило, не имеет формального обозначения — первый, второй, третий и т. д. Тем отчетливее выступает содержательный характер деления текста пьесы на

эпизоды по признаку четко выраженной законченности каждого из них. Итак, эпизод в драматургическом произведении — это фрагмент, заключающий в себе законченный момент содержания.

В драматургических произведениях можно различить три вида эпизодов.

Эпизод — драматургическая микроструктура, обладающая своей завязкой конфликта, его развитием и завершением. К числу таких эпизодов, занимающих часто целую картину, можно отнести, например: сцену Отелло — Дездемона, завершающуюся убийством Дездемоны, сцену у фонтана в «Борисе Годунове», встречу Любви Яровой с мужем — поручиком Яровым в пьесе «Любовь Яровая».

Эпизод-«мост» — необходимое связующее звено между предшествующим и последующим эпизодами, без которого был бы непонятен переход от одного к другому. Такие эпизоды особенно часто встречаются в детективах, когда эпизод — выявление нового обстоятельства, или имени свидетеля — движет расследование в новом направлении и как бы вызывает следующий эпизод — новая встреча, засада, поимка преступника.

Немалое значение в драматургическом произведении имеет эпизод-штрих. Эпизод этого типа не имеет самостоятельного значения и не нужен в структуре произведения. Если его «вынуть» — ход действия не пострадает и не перестанет быть понятным. Эпизод-штрих служит для дополнительного раскрытия характера героя или ситуации.

А.Эфрос

РЕПЕТИЦИЯ – ЛЮБОВЬ МОЯ

Репетиция должна доставлять радость. Потому что на репетицию уходит половина каждого дня по всей жизни. И если после мучительных репетиций даже и получится хороший спектакль,— это не искупит потерь... Но теперь я хожу на репетиции с удовольствием. Потому что, мне кажется, нашел некий общий язык с актерами. Актеры — это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка.

Театр сильно отличается от любого учреждения. Ни одно учреждение, мне кажется, не похоже так на большую семью. Это удивительный дом. Нигде люди так не сближаются друг с другом, как здесь. Это большое и странное семейство. Все необыкновенно откровенны, распахнуты. Каждый знает про каждого все. В гримерных раздеваются и одеваются, не стесняясь. Любят, ревнуют, ненавидят тоже как-то по-семейному. В этой семье есть свои сестры и братья, родные дети и пасынки. Когда дети начинают взрослеть, возникают новые семьи и все меняется.

А. Д. Попов сказал однажды, посмотрев наш спектакль: «Ваших актеров могут переиграть только собаки». Это было для нас большой похвалой, ибо мы тогда стремились к абсолютной, если хотите, «реактивной» естественности. А если к этому прибавить некоторые попытки соединить эту естественность с элементами условной постановки, то вот тот стиль, который мы тогда пытались проповедовать. Ну и, конечно, открытая полемичность. Борьба с фальшью, с неправдой, с грубостью, с примитивом и стремление к какой-то, почти детской, чистоте характеров.

Вспоминая собственные репетиции и те, на которых мне приходилось просто присутствовать, я различаю по крайней мере две ошибки.

Первая — это когда начинают что-то делать, по-настоящему еще не разобравшись в материале и не найдя интересного решения. Начинают репетировать, искать какие-то художественные средства. Добиваются известного совершенства в исполнении. Ищут нюансы. А подо всем этим — самое элементарное общее толкование. При этом сами нюансы могут быть ужасны, но могут быть и прекрасны — это не меняет дела. Потом, даже при всех хороших нюансах, все равно откроется торричеллиева пустота.

Конечно, самое трудное — определить, где тот момент, когда материал действительно разобран и найдено интересное решение. Ведь чаще всего кажется, что ты что-то нашел и разобрал, а потом приходят другие и говорят, что все это ерунда. А может быть, даже и не говорят, а ты сам понимаешь: ерунда. Так вот, выработка собственного высокого критерия — вещь,

конечно, самая важная. Если такого критерия не существует у режиссера и его группы артистов — хуже этого ничего представить нельзя. Этот вкус, это чувство, это знание вырабатываются, вероятно, не только количеством постановок, потому что есть люди, так много проработавшие и с таким мизерным внутренним критерием! Они вырабатываются, возможно, от воспитания в себе способности соизмерять, сравнивать. Может быть, от способности к самоотрицанию.

Даже в самом репетиционном методе должна быть возможность для такого самоотрицания. Вот, кажется, разобрали сцену с актерами полужутюдно — постарались ее охватить и отложили, перешли к другой, а потом, пройдя всю пьесу, снова возвращаемся к этой сцене и начинаем разбор как бы заново. И если приходим к тому же — значит, хорошо. Если усомнились — начинай все сначала.

И тут рядом лежит вторая основная ошибка. До этого я говорил, что часто начинают репетировать, еще не разобравшись ни в чем. Это похоже на то, как если бы в лаборатории приготовили все склянки и все растворы и честно, восемь часов в день, переливали, делая какой-то опыт, хотя цель опыта была бы липовая, грошовая. Но бывает и так — и это и есть вторая основная репетиционная ошибка, — когда все готовы до бесконечности разбираться в существе, но никто не хочет репетировать, так как считают, что поскольку существо еще не найдено, то надо искать это существо. Но только эти поиски очень уже далеки от профессиональности. И все равно настанет такой день, когда придется начать что-то делать, и тогда все, что говорили прежде, забудется, и люди станут мастерить что-то очень шаблонное. Впрочем, многим будет и на этот раз казаться, что они вполне профессиональны, потому что не у всех ведь есть вкус, критерий того, что есть по-настоящему профессиональная работа, а что есть простая болтовня, хотя, может быть, даже и очень неглупая.

Актер не только должен уметь чувствовать, но и иметь аппарат, пригодный для передачи чувств.

Я уверен, что такого артиста можно воспитать.

И прежде всего выбором определенного художественного направления. Это, как говорится, очень разрабатывает актерскую нервную систему. Свое направление актер должен любить, знать его, отстаивать. Он обязан себя чувствовать бойцом. К сожалению, многие артисты — люди «бездомные», то есть не имеющие своего направления.

Так что вера в свое художественное направление и всегда некоторая его критика — вот что важно. Такая смесь любви и здорового скепсиса ради движения тоже хорошо действует на нервные клетки.

Есть актеры, которые верят только в успех и больше ни во что. Есть успех — он соратник, нет успеха — он скептик или даже враг. У этих актеров почти не развита своя серьезная точка зрения на содержание самой работы. Пусть же они знают, что это мешает «нервноклеточному» художественному развитию.

Но это все, так сказать, человеческая сторона или, если хотите, сторона общих, широких задач.

А что касается чисто профессиональной, то мне кажется, что главное — пристраститься к такому методу работы, когда начинает жить весь физический аппарат, а не только мускулы лица и языка. Ведь многие артисты только говорят на сцене. Произносят. И мимируют. При этом кто-то, быть может, и чувствует. Я не знаю. Мне же кажется, что каждая сцена должна рассматриваться с точки зрения психофизического действия, психофизического состояния, психофизического поведения. В этом смысле врезалась мне в память сцена одного из спектаклей, который я когда-то видел.

Один пожилой человек оказался без денег. С ним несправедливо поступили, и он лишился работы. Он совсем без денег — жить не на что. Другой человек предлагает ему деньги. Но тот, что без денег, горд. Долго идет словесная перепалка. Тот, который без денег, отказывается. Второй пытается силой ему эти деньги навязать. Начинается чуть ли не драка. Первый хочет, вопреки желанию второго, засунуть ему деньги в карман. В этой возне они молниеносно оказываются на противоположном конце сцены. А там, тяжело дыша, садятся на скамейку. Оба разъярены друг на друга. Деньги в кармане у пострадавшего, но он слишком измучен, чтобы дальше сопротивляться. И зол. И другой зол и измучен.

Это сильно впечатляло. Это была не просто хорошая мизансцена, но определенный, мне кажется, взгляд на вещи, когда степень человеческих желаний ощущается режиссером в полной связи с затратой всех физических сил. А в результате прекрасно был выражен драматизм момента — странное, доведенное до предела желание одного остаться гордым, а у другого — не менее сильное желание сделать так, чтобы тот не голодал.

Поведение с актерами — целая наука. И, может быть, основа этой науки — любовь к ним. Если между вами все хорошо, то даже самые мелкие советы будут ими восприниматься. Часто считают, что идешь на компромисс, признавая самых разных актеров. Но надо действительно любить многих и разных. А на роль ставить только тех, кого нужно.

Работать режиссером — это так же трудно, как учительствовать в школе. Это тяжелая профессия! Например, сегодня репетировать не хочется, а надо. С чего начать, чтобы создать рабочую атмосферу?

Начать с любви, с ласковости, с юмора, не теряя притом железной воли.

Надо стоять среди актеров на сцене и говорить, чтобы все слышали. Как только вовлечешься в тихую беседу с одним актером, остальные перестают слушать.

У режиссера странная роль «массовика».

Должен быть закон: если ты репетируешь с двумя, а остальные пятнадцать сидят, то им тоже должно быть интересно. Если им скучно, ты их должен удалить или же сделать так, чтобы и они тоже что-то получили от репетиции. Какой ужас! Ты должен быть и массовиком и педагогом.

Активность актера зависит от того, в каком состоянии находится режиссер во время репетиции. Режиссер — это источник энергии, он передает актерам импульс. Режиссерская «дрожь» должна перейти к актерам. Музыканты не смотрят на дирижера, а все равно чувствуют его, особенно такого, у которого есть этот ток.

Вместе с тем самая большая ошибка — внутренний мотор на репетициях и в отношениях с людьми. Нужна тишина и такой ритм, при котором все могут думать. Часто, когдаходишь в «мотор», трудно бывает из него выйти. Начинается внутренняя суетливость — и все.

Нельзя не замечать собственных просчетов. Я обязательно записываю свои психологические ошибки. Например, нельзя быть первые пятнадцать минут темпераментным. Если тыходишь и сразу «толкаешь» решение сцены, никто тебя по-настоящему не поймет. Надо уметь выбрать момент.

Лишь долгий опыт подсказывает, когда режиссер должен говорить свое мнение о сцене.

Это должно быть так же точно вовремя, как раскрыть парашют.

Рождение действенного смысла, который предлагает режиссер актеру, должно происходить на глазах у актера, чтобы он видел процесс мышления. Актер должен понимать не только головой, но и почками!

Этюдный метод — сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и сымпровизировать.

Разобрать, что тут происходит, со всем учетом глубины, извлечь профессиональный каркас и сыграть все на сцене. Под словом «ремесло» мы

подразумеваем нечто плохое. Но знать такое ремесло — необходимо. Это истинное ремесло. Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной.

Надо мыслить *действенно-психофизически*. Основа такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, сонности, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни.

Когда человек так мыслит, он становится умнее, ведь умнее жизни — ничего не придумашь.

...Надо приучать себя не вести сидячий образ жизни на репетициях. Я почти всегда на ногах, и актеры тоже. Как ни странно, а истина «в ногах». Актер должен все понять телом своим.

Заниматься этюдным методом надо себя заставлять. А часто неохота. Но если разобрал и сразу же не сделал этюда — это то же самое, что выучить иностранное слово и не употреблять его. Если однажды пропустишь этюд, пропадает последовательность. Но зато сцена, закрепленная этюдом, будет закреплена до премьеры. При этюдном методе действие — ствол, а слова — листва.

Репетицию проводить на ногах, чтобы не было тяжелого перехода от застольного периода к сцене. Разбор и этюд не должны существовать отдельно. Одно вытекает из другого. Разбор — это полуэтюд, а этюд — действенный разбор.

Режиссер должен высказываться конкретно, почти физически осязаемо, чтобы всем было все понятно.

Когда есть осязаемая конкретность, зримость, тогда это замысел. Все должно быть ясно, будто замысел — это предмет, который можно поставить на стол.

Мне очень интересно, что такое видение художника. Интересно было бы узнать, как у него происходит процесс представления того, что он хочет нарисовать. Например, нарисовать грустного человека. Это общее понятие, но я думаю, что художник видит все до невероятности конкретно: такой-то глаз, такая-то бровь... Так и у нас. Сцена должна отпечататься в сознании предельно конкретно. Говоря «грустная сцена», я еще ничего не нарисую.

Но в чем заключается конкретность нашей профессии? Что такое настоящий анализ?

Это прежде всего точное схватывание: с чего начиналось? как развивалось? и чем кончилось?!

Когда начинаешь работать над пьесой, сразу соображай и запоминай точно, что зачем и почему, что куда переливается и зачем. Зрительно-психологическое строение пьесы — как хорошая вязка — петелька, узел, петелька, узел... Пушкин предложил Гоголю конкретный сюжет «Ревизора». Это вещественно! А если Пушкин сказал бы: «Напиши про Россию, разоблачи!» — ни черта бы не вышло!

Когда мы смотрим медицинскую кардиограмму и там идет прямая линия без всяких изгибов — значит, жизни нет. Изгиб означает жизнь. Так и в нашем деле. Сыграю, может быть, хуже или лучше, но я должен все время читать рисунок. Все должно быть ясно в нем, как выгнутая проволочка.

Нужна точная структура, как одно с другим связано.

Как читаю акт — читаю структуру. Структура — это изогнутая проволочка. Сначала у меня острова в огромном море неясности. Потом море неясности все меньше и меньше.

Замечания актеру надо говорить так, чтобы он мог сделать «проволочно», а то некоторые — говорят, говорят, а актер слушает и думает: «Ну давайте же, наконец, работать — хватит болтать!»

У Розова в «Традиционном сборе» есть сцена у бензоколонки. Разговаривают проезжий и рабочий, который моет машину этого проезжего. Разговор начинается с того, что проезжий просит получше помыть его машину.

Один мой студент в институте каким-то внутренним глазом увидел некую действительную бензоколонку, и там Два человека стоят у машины. Один моет, а другой стоит сзади и из-за руки мойщика наблюдает и все показывает, где надо помыть получше.

А другой студент увидел учебную сцену, на которой никакой машины поставить нельзя, и потому мойщик все время уходит за кулисы и возвращается, чтобы покурить или чтобы взять какую-то тряпку, а проезжий говорит ему, так сказать, теоретически, что надо бы помыть получше. Для первого студента не важно, что машины нет. Машины может и не быть, можно рукой по воздуху водить, на зато сохранится какое-то главное зерно правды — как проезжий из-под руки делает мойщику замечания и как мойщик непосредственно на это реагирует.

А то, что машины нет, создает даже некоторую, так сказать, элегантную условность, которая в сочетании с внутренней правдой чрезвычайно привлекательна.

А во втором случае — ни машины нет, ни правды нет. И театральности настоящей нет, вернее, нет той театральности, которая есть «абстракция» на основе натуры, на основе живого наблюдения.

Оба взгляда рожают моментально две противоположные манеры.

Одна, хотя и не лишена некоторой заданности, но строится главным образом на живом, тесном, человеческом, импровизационном общении. Другая — на видении узко театральном.

Но это, так сказать, только одна плоскость взгляда на сцену. Одна составная часть фундамента. Здесь речь о том, живой у человека взгляд на вещи или нет. Другая сторона заключается в том, насколько человек может проникнуть в суть предмета.

Проникнуть в суть сцены — значит, мне кажется, понять, что в ней происходит. Как это ни просто, но это так.

Известно, что Станиславский предлагал артистам такой способ работы, в котором немалую роль играла творческая импровизация. В процессе репетиций с уже немолодыми людьми он пробовал такой метод работы, чтобы приучить актера к непосредственности в выявлении своих собственных чувств. Прославленные мхатовские артисты создавали образы огромного обобщения, но эти образы они, если можно так выразиться, замешивали на собственной крови. Когда же с актера, который привык лишь скрываться за театральными приспособлениями, срывают эти приспособления,— вдруг видишь беспомощность и страх.

Лучшие мхатовские мастера не были артистами того театра вдохновения или интуиции, к которому принадлежал, допустим, Орленев. Хотя они были необыкновенно живыми, эмоциональными актерами, в основе их творчества лежала продуманная система постижения роли и пьесы на сцене. Она опиралась не только на их собственный, пускай даже очень богатый, творческий опыт. Она была основана на науке, которую в течение всей своей жизни разрабатывал К. С. Станиславский.

Перешагнешь немножечко через черту — и искусство твое окажется, может быть, и правильным, но бездыханным. Другая же крайность, в которую, вероятно, окунулись и мы,— это когда есть дыхание, но нет достаточной объективности.

И я вообще-то понимаю раздражение некоторых людей недостаточной нашей объективностью, нашей неспособностью достичь объема.

Объем, полнокровие, объективность при ясной цели—это, конечно, идеал, но к нему ужасно трудно пробиться.

Как заставить людей волноваться мыслями и характерами, а не только внезапно изменяющимися ситуациями? Держать внимание на внутреннем, часто глубоко скрытом содержании, а не на внешнем

движении — вот задача. Добиться эмоционального магнетизма всех внутренних пружин — вот цель.

Кажется, для того, чтобы поставить классическую пьесу, надо смести все до тебя там наслоившееся. Вспоминаю беседу Вл. И. Немировича-Данченко перед постановкой классических спектаклей в МХАТ. Идти от себя от своего жизненного опыта, мыслить свободно, непредвзято, забыв, что пьесу когда-то играли. Исходить из своего собственного восприятия пьесы, потому что только тогда вдруг откроются в ней простейшие вещи, ускользнувшие от прежних постановщиков. Именно простейшие, потому что на этих простейших вещах в искусстве многое строится. Традиции часто ослепляют, и тогда не видишь простейших связей, простейших первопричин. Тогда чужой, уже освоенный опыт тебя подавляет.

Тогда не улавливаешь живой процесс, живое начало начал. И в итоге производишь копию вместо оригинала.

Как замечательно об этом пишут импрессионисты. Надо изучать старых мастеров, но не для того, чтобы слепо повторять их, а чтобы создавать новое.

Вот ведь в чем дело: не слепо повторять, но изучать, и они изучали. И как еще изучали! Как один из этих художников,, совершенно не похожий на Делакруа, восхищался именно этим Делакруа. И как изучал его. Как он берег, как впитывал его традиции. Для того, чтобы потом как бы порвать с ними. Если, конечно, это было в его силах!

Я утверждаю, что огромное количество сегодняшних молодых актеров не знают Станиславского. А про Мейерхольда продолжают думать, что он надевал на актеров цветные парики из чисто формальных соображений.

Я не понимаю тех, кто выходит на репетицию чеховской пьесы, имея за душой только современную телевизионную постановку детектива.

Впрочем, нелепо становиться в позу осуждающего, ибо и себя нередко ловишь на этой же пустоте.

Конечно, я тоже чувствовал эту необходимость, но мне казалось, что некоторые мои товарищи слишком уж легкомысленно ударяются в другую крайность. Они, думал я, просто начинают играть в театр. Театральность становится в их преломлении какой-то пустой, бессодержательной. Чисто развлекательной. И хотелось защищать от них Станиславского. Потому что в противовес этой поверхностности — в школе Станиславского содержалась глубина и правда.

«Я не знаю, хорошо или плохо делают сейчас те товарищи, что пускают в сторону Станиславского свои критические стрелы,— писал я.—

Может быть, это и хорошо, так как освободит людей от зажима, в котором они находились долгие годы («это не Станиславский», «Станиславский так не сделал бы» и прочее). Или плохо. Потому что собьет людей со столбовой дороги в искусстве. Каков будет результат — не знаю, знаю только, что для меня не было и нет ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского».

Что я теперь, по прошествии стольких лет, могу сказать об этом?

Действительно, нет для меня ничего прекраснее в искусстве, чем режиссерское творчество Станиславского.

Оно было для меня долгое время единственно прекрасным.

Но проходят годы, и что-то другое для тебя становится тоже известным и понятным.

Через многие спектакли ты сам уже что-то пробуешь, отказываешься от чего-то или что-то принимаешь.

Художественные взгляды Станиславского продолжают казаться тебе прекрасными. Но только теперь — это не единственный источник твоих размышлений.

И потом — столбовая дорога в искусстве! Что это значит?

В отношении искусства, по-моему, вообще лучше не говорить «столбовая дорога», а то найдутся люди, которые станут эту дорогу так расчищать!.. И я тогда тоже пытался ее «расчищать».

Хороший образ — родословное древо. Что-то такое надо говорить и об искусстве.

Одним словом, я теперь думаю, что полемика вокруг наследия Станиславского не была плохим делом. Правда, многие «критиканы» были, возможно, сами по себе мизерны и ошибались, но рядом с другими, менее мизерными, рядом с третьими, совсем не мизерными, и четвертыми, уже вовсе и не критиканами, они создавали общую нестатичную картину. А если бы не это, я, может быть, до сих пор полагал бы, что прекрасное — это только что-то одно.

Но все же я и теперь, как прежде, думаю, что некоторые только лишь балуются театром. Придумывают все, что угодно, только бы не говорить ни о чем серьезном. При этом мастерство многих из режиссеров этого толка огромно. Они научились так хорошо развлекать, что публика аплодирует одной этой их способности. Она отдыхает, получает удовольствие от размаха, широты, красок.

Но, боже мой, какая часто пустота в этом размахе и этих красках...

И снова хочется написать о Станиславском.

Однако вернусь к той статье. Вот что я писал дальше:

«Переживать роль, по Станиславскому, значит, каждый раз, при каждом ее повторении по-настоящему мыслить и чувствовать в ней, а представлять роль — значит, однажды пережив ее, заметить внешнюю форму естественного проявления чувства, а заметив ее, научиться повторять эту форму механически, с помощью приученных мышц. Вот чем отличается искусство переживания от представления.

Конечно, можно соединить вместе эти два направления в искусстве. Больше того, они и так всегда бывают вместе. Они просто не существуют порознь на практике, потому что редко какой актер только переживает свою роль. Это было бы слишком роскошно. Но допустим, что этого не было бы на театре, и вот появилась новая мысль о соединении этих двух искусств. Я не понимаю, однако, почему от соединения подлинного чувства, подлинной жизни на сцене с механическим мышечным повторением этого чувства искусство вдруг шагнуло бы вперед. Ах, если бы это было так! Как легко было бы сейчас двигать вперед театры!

Нет, не надо скрещивать искусство переживания с представлением, чтобы первое стало ярче и богаче. Оно и так, если его понимать, как понимал Станиславский, необычайно мощное, широкое искусство.

Но все-таки я и теперь думаю, что искусство переживания мало всеми нами осваивается. Театральная игра — это хорошо. Но без внезапных, глубоких психологических озарений, без натуральности чувства, без эмоциональной преданности роли — самая прекрасная игра может скоро наскучить.

Может быть, я ошибаюсь, но мне кажется, для того чтобы создать на сцене игру, нужно быть талантливым. А чтобы сегодня пережить что-то на сцене, надо иметь и талант, и знания, и художественную культуру. Надо многое изучить, многое понять в нашей профессии, уловить ее законы.

Впрочем, и для создания одной только театральной игры тоже, конечно, нельзя быть просто талантливым невеждой.

Я как-то не думал раньше, что из-за спектакля можно специально поехать в другой город. Но все приезжающие из Ленинграда, и ленинградцы и москвичи, с такой восторженностью и с таким негодованием (были и такие) рассказывали о спектакле «Пять вечеров» у Товстоногова, что просто нельзя было не поехать.

Оказалось, действительно замечательный спектакль.

Для каждого из нас что-то из того, что нас окружает в художественной жизни, является как бы дополнительной школой. «Пять вечеров» среди других прекрасных спектаклей того времени послужили для меня школой.

Я с восхищением наблюдал, как необычайно простыми средствами достигался высокий эмоциональный и смысловой эффект.

Это было настоящее тонкое психологическое искусство.

Это было прекрасное искусство актеров того направления, которое называется искусством переживания.

Это была режиссура, в которой я ощутил истинное продолжение заветов Станиславского.

Но это еще было и по-настоящему современное искусство, в котором люди чувствовали и думали именно так, как думали и чувствовали сегодня очень многие. Во всяком случае, мне так казалось.

Эта пьеса и спектакль рассказывали о любви двух уже немолодых людей, которые несколько поздно нашли друг друга и, может быть, поэтому так боятся друг друга потерять. За простенькими разговорами в каждой сцене скрывалась такая боль, такая тоска или такая радость, что невозможно было оставаться спокойным.

Это был спектакль о том, что человеку невозможно быть одному, что нужен друг, нужна любовь, нужно взаимопонимание. И нет ничего хуже, чем отсутствие друга и любви или отсутствие взаимопонимания.

Возможно, когда-нибудь удастся сочетать и этот смысл и эту форму с живой и натуральной игрой. Тончайшая психологическая вибрация актерской игры, острая, уникальная для каждого спектакля форма и подлинный накал гражданского смысла — вот, вероятно, к чему нужно стремиться.

И через все это выразить свое время, его трудности и его радости, его мечты, выразить время и всего себя, потому что без этой личной отдачи искусство, по-моему, всегда недостаточно индивидуально и сердечно.

Люди то и дело в течение жизни открывают для себя давно известные истины. Я вдруг тоже неожиданно открыл одну из таких истин: все течет, все меняется! Во всяком случае, мои мысли о театральном искусстве на протяжении довольно короткого времени сильно изменились. И вот как.

Вначале — огромное влияние, которое оказал на всех нас Художественный театр.

Если пользоваться старым сравнением насчет камня, который, падая в воду, образует вокруг себя круги, то можно сказать, что Художественный театр образовал вокруг себя в искусстве множество таких кругов. Он охватил своим влиянием не одно, а несколько поколений.

Приходишь к выводу, что надо до минимума сократить «драматическое» и «значительное» в тех местах спектакля, где оно,

разумеется, не обязательно. Мы очень щедры на сценическую трагедию. Каждый пустяк осознается нами до глубины души. Но вот приходит действительная необходимость драматического — и все устали.

Нужно, по-видимому, быстрее и служебнее играть все моменты простых, логических связей, определений места действия и прочее. Без лишней нагрузки там, где она не нужна.

Нельзя останавливать внимание на том, на чем незачем останавливать. Тогда внезапная необходимая остановка не покажется утомительной. В эмоциональной шекспировской стихии на дне ее должен быть сверхрасчет.

С другой стороны — никакой спешки. Ничто не станет на место только от движения.

Я считаю, что вообще в любом спектакле нельзя только говорить. Надо жить, надо двигаться, надо существовать.

Хочется, чтобы актеры умели понимать смысл. Нет, не просто чтобы они умели понимать вас, когда вы им что-то рассказываете о смысле. Но чтобы у них у самих был вкус к отысканию смысла.

В классике — никак нельзя без трактовки, без охвата, без осмысления. Чего, мне кажется, не хватает некоторым сегодняшним актерам, так это способности взглянуть на вещи философски.

Когда-то режиссеры восставали против того театра, где много говорят, где рассуждают, где тратят попусту время на разговоры, и предложили новое понимание профессионализма: действие, этюд, способность к сценической импровизации и т. д.

Это было великое дело. Но проходят годы, десятилетия. И возникают другие опасности. Сугубо театрального актера, которого бы следовало возвращать к жизни, раскрепощать, учить естественности, теперь почти и нет, но есть актер, ничем не закрепощенный, совершенно свободный и совершенно ничем не загруженный — никакими идеями, никакими трактовками. Ему скажешь — он сделает, не скажешь — не сделает.

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Вопросы к семинарским занятиям

Тема 1. Режиссер в театре. Система К.С.Станиславского как практическое руководство для актера и режиссера

Вопросы для обсуждения

1. Особенности профессиональной деятельности режиссера в театральном искусстве.
2. Содержание функций режиссера в театре, которые выявил в своем литературном наследии В.И. Немирович-Данченко.
3. Основные элементы системы К.С.Станиславского.

Литература

1. *Козинцев, Г.М.* Собрание сочинений в 5-ти томах. Т.5 / Козинцев Г.М. – Л. Искусство, 1986. – 622 с.
2. *Основы системы Станиславского* / учеб. пособие; сост. Н.В. Киселева, В.А. Фролов. – Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 102с.
3. *Станиславский, К.С.* Моя жизнь в искусстве / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1983. – 610с.
4. *Станиславский, К.С.* Работа актера над собой. / К.С.Станиславский . – М.: Искусство, 1956. – 387 с.
5. *Товстоногов, Г.А.* Зеркало сцены: Статьи. Записи репетиций. Кн.1 / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 311с.

Тема 2. Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ

Вопросы для обсуждения

1. Специфика режиссуры культурно-досуговых программ. Виды и механизмы взаимодействия в процессе культурно-досуговой программы.
2. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ.
3. Составляющие режиссерского замысла.

4. Характеристика мизансцены и ее основные виды.

5. Приемы режиссуры культурно-досуговых программ.

Литература

1. *Генкин, Д.М., Конович, А.А.* Сценарное мастерство культпросветработника / Д.М.Генкин, А.А.Конович. – М.: Сов. Россия, 1984. – 136 с.
2. *Жарков, А.Д.* Культурно-досуговая деятельность: учеб. пособие / А.Д.Жарков, В.М.Чижиков. – М.: МГУК, 1998. – 461 с.
3. *Марков, О.И.* Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О.И. Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 156с.
4. *Мейерхольд, В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч.2/ В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 286 с.
5. *Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1989. – 570с.

Тема 3. Символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре культурно-досуговых программ

Вопросы для обсуждения

1. Особенность символа как выразительного средства в режиссуре культурно-досуговых программ.
2. Охарактеризуйте метафору как средство построения сценического образа.
3. Виды метафор и их использование в языке театрализации.
4. Сходство и различие метафоры и аллегии как выразительных средств в режиссуре культурно-досуговых программ.

Литература

1. *Верниковский, Э.В.* Режиссура клубных массовых представлений / Э.В.Вершковский, – Л.: Искусство, 1977 – 165 с.

2. *Горюнова, И.Э.* Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И.Э. Горюнова. – СПб.: Композитор, 2009. – 204с.
3. *Мейерхольд, В.Э.* Статьи, письма, речи, беседы. Ч.2 / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 286 с.
4. *Черняк, Ю. М.* Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 224с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Содержание практических и лабораторных занятий

Содержание практических и лабораторных занятий (темы 4 и 5) определяется их основной целью – режиссерское (сценическое) воплощение подготовленного литературного сценария экзаменационной культурно-досуговой программы.

В процессе работы на практических и лабораторных занятиях определяются:

1. Сверхзадача культурно-досуговой программы.
2. Приемы режиссуры, которые будут использоваться в постановке.
3. Организация темпоритма программы.
4. Пространственное решение программы.
5. Характеристика мизансцен и особенности сценографии программы.
6. Стилистические особенности ведущих и их актерское исполнение в программе.

Студенты под руководством преподавателя работают над составлением режиссерского плана, монтажного листа и проводят репетиции. Отдельное направление работы – организация рекламы показа культурно-досуговой программы.

Завершающий этап работы – открытый показ экзаменационной культурно-досуговой программы и ее публичное обсуждение.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их знаний, умений и навыков в свободное от обязательных учебных занятий время. Самостоятельная работа студентов в ходе прохождения курса «Режиссура культурно-досуговых программ» включает в себя: анализ книг по основам режиссуры, особенностям сценарно-режиссерской работы над разнообразными формами культурно-досуговых программ, а также наполнении сценарного плана литературным материалом. Контроль за самостоятельной работой студентов осуществляется в форме подготовленной письменной работы (реферат, эссе) и ее последующей презентации на семинарских занятиях, а также текущий концептуально-творческий контроль со стороны преподавателя на лабораторных занятиях.

Целью самостоятельной работы является формирование у студентов стремления к самообразованию и повышению у них навыков режиссерского воплощения драматургического (сценарного замысла). Оценка качества самостоятельной работы студентов определяется степенью их активности в ходе семинарских, практических и лабораторных занятий, включая итоговый контроль в форме экзамена.

ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ

(для проверки экзамена)

по учебной дисциплине «Прикладная культурология (Режиссура культурно-досуговых программ)»

1. Понятие «драма» и ее специфические черты.
2. Драматургия в широком и узком смысле слова. Краткая характеристика драматургических видов искусства.
3. Основные положения «Поэтики» Аристотеля.
4. Сюжет и фабула в драматургическом произведении.
5. Характеристика основных форм культурно-досуговых программ.
6. Общие и специфические черты сценария культурно-досуговой программы и других видов драматургических искусств.
7. Характеристика понятия «сценарий культурно-досуговой программы».
8. Сценарный замысел и его составляющие элементы.
9. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговых программ.
10. Монтажный лист как режиссерская партитура. Характеристика граф монтажного листа.
11. Архитектоника сценария культурно-досуговой программы.
12. Номер и эпизод как единица сценической информации в культурно-досуговой программе.
13. Композиционные элементы сценария культурно-досуговой программы.
14. Характеристика законов композиционного построения сценария.
15. Основные функции монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
16. Характеристика приемов монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
17. Особенности профессиональной деятельности режиссера в театре.
18. В.И.Немирович-Данченко о режиссерском искусстве.
19. Основные элементы системы К.С.Станиславского.

20. Режиссерский замысел и его компоненты.
21. Принципы режиссуры культурно-досуговых программ.
22. Основные приемы в режиссуре культурно-досуговых программ.
23. Особенности режиссерской организации темпоритма культурно-досуговой программы.
24. Характеристика средств художественной выразительности.
25. Особенности мизансценирования в постановке культурно-досуговой программы.
26. Характеристика основных типов метафор в режиссуре культурно-досуговых программ.
27. Особенности использования символа и аллегии в реализации сценарно-режиссерского замысла.
28. Особенности драматургии и режиссуры театрализованных форм культурно-досуговых программ.
29. Специфика драматургии и режиссуры театрализованного концерта.
30. Организационно-творческие аспекты профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ.
31. Характеристика творческого коллектива режиссера-постановщика культурно-досуговых программ.
32. Особенности организации репетиционного процесса.
33. Ведущий как внесюжетный персонаж в культурно-досуговой программе. Основные типы ведущих.
34. Коммуникативные средства выразительности ведущего разнообразных форм культурно-досуговых программ.
35. Виды импровизаций и приемы импровизационной техники.
36. Характеристика невербальных средств общения ведущего с аудиторией.
37. Аудиовизуальные средства художественной выразительности.
38. Специфика драматургии и режиссуры театрализованных игровых форм досуговых программ.
39. Виды репетиций: функции и особенности проведения.

40. Особенности драматургии и режиссуры информационно-дискуссионных программ.

41. Сценарно-режиссерский ход в структуре режиссерского замысла культурно-досуговой программы

Механизмы восприятия культурно-досуговой программы аудитории.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ МАТЕРИАЛ

Вучэбная праграма

Праграма вучэбнай дысцыпліны “Рэжысура культурна-адпачынкавых праграм” пабудавана з улікам сучасных патрабаванняў да падрыхтоўкі спецыялістаў сацыяльна-культурнай сферы. Яе змест адлюстроўвае тэарэтычныя асновы, прынцыпы і прыёмы рэжысуры, асаблівасці рэжысерскага ўвасаблення культурна-адпачынкавых праграм розных формаў.

У ходзе навучання студэнты паглыбляюць веды, якія былі атрыманы імі ў працэсе вывучання дысцыплін культуралагічнага і сацыяльна-культурнага цыклаў.

Мэта курса – фарміраванне ў студэнтаў ведаў, уменняў і навыкаў рэжысёрска-пастановачнай працы на культурна-адпачынкавымі праграмі розных формаў.

Задачы курса:

- фарміраванне ў студэнтаў устойлівых ведаў па асновах рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм;
- вывучэнне і засваенне агульных рэжысёрскіх паняццяў: звышзадача, скразное дзеянне, мастацкі вобраз, сцэнічная прастора, выразныя сродкі, мізансцэна;
- спасціжэнне прыёмаў арганізацыі сцэнічнай прасторы;
- вырацоўка ў студэнтаў уменняў і навыкаў пастаноўкі культурна-адпачынкавых праграм розных формаў.

У выніку асваення курса студэнт павінен *ведаць*:

- асаблівасці драатургіі і рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм розных формаў;
- тэорыю рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм, яе прынцыпы, прыёмы і выразныя сродкі;
- сутнасць рэжысёрскай задумы і асаблівасці яе ўвасаблення на сцэнічнай пляцоўцы;
- арганізацыйна-творчыя аспекты дзейнасці рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм;
- спецыфіку работы рэжысёра з удзельнікамі творчай групы.

Студэнт павінен *умець*:

- распрацаваць сцэнарна-рэжысёрскую задуму культурна-адпачынкавай праграмы;
- ствараць літаратурны сцэнарый і рэжысёрскую партытуру (мантажны ліст);

- ужываць сродкі мастацкай выразнасці для стварэння вобраза праграмы;
- арганізаваць рэпетыцыйны працэс з усімі ўдзельнікамі творчага калектыву згодна распрацаванаму графіку;
- ужываць атрыманыя веды і навыкі ў далейшай вучэбнай і прафесійнай дзейнасці.

Вучэбным планам на спецыяльнасці 1-21 04 01 культуралогія (направленне спецыяльнасці 1-21 04 01 02 Культуралогія (прыкладная) на вывучэнне дысцыпліны “Рэжысура культурна-адпачынкавых праграм” прадугледжана 138 гадзін, з іх 44 гадзін аўдыторныя. Прыкладнае размеркаванне аўдыторных гадзін на дзённай форме навучання: лекцыйных – 12, семінарскіх і практычных – 16, лабараторных – 16 гадзін і 10 гадзін на КСР. На завочнай форме навучання прадугледжана 88 гадзін, з іх 16 аўдыторныя: лекцыйных – 4, семінарскія і практычныя – 8 гадзін, лабараторных – 4 гадзіны. Па завяршэнні курса прадугледжаны экзамен.

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛА

Тэма 1. Рэжысёр у тэатры. Сістэма К. С. Станіслаўскага як практычны дапаможнік у дзейнасці рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм

Паняцце «рэжысура». Асаблівасці рэжысёрскага мастацтва ў сучасным тэатры. Рэжысёр – тлумачальнік драматургіі, аўтар сцэнічнай кампазіцыі. Рэжысёр – выхавацель творчай індывідуальнасці акцёра. Рэжысёр – арганізатар творчага працэсу.

Сістэма К. С. Станіслаўскага як падмурак дзейнасці рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм. Асноўныя паняцці сістэмы К. С. Станіслаўскага: звышзадача, скразное дзеянне, прапануемыя абставіны, магічнае «калі б...».

Звышзадача спектакля. Узаемасувязь аўтарскай ідэі рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм і яго звышзадачы. Скразное дзеянне як шлях увасаблення звышзадачы. Слоўнае дзеянне і яго асаблівасці ў культурна-адпачынкавай праграме.

Агульнае і асаблівае ў тэатральнай рэжысуры і рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм.

Тэма 2. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм

Рэжысура як арганізацыя відовішняга боку культурна-адпачынкавай праграмы. Поліфункцыянальнасць культурна-адпачынкавых праграм. Рэжысура аўдыторыі. Віды ўзаемадзеяння ўдзельнікаў культурна-адпачынкавай праграмы. Спецыфічныя рысы аўдыторыі культурна-адпачынкавых праграм і механізмы ўздзеяння на яе.

Рэжысёрская задума як вобразнае бачанне будучай адпачынкавай праграмы. Суадносіны рэжысёрскай і драматургічнай задумы ў культурна-адпачынкавай праграме. Характэрныя рысы рэжысёрскай задумы.

Прынцыпы рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм. Агульна-мастацкія, эстэтычныя законы відовішчых мастацтваў і іх узаемасувязь са сцэнічнымі законамі актывізацыі аўдыторыі. Педагагічная складаючая прынцыпаў рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм.

Веданне прыёмаў рэжысуры як спосаб авалодання рамяством пастаноўшчыка. Прыём як сродак увасаблення рэжысёрскай задумы. Характарыстыка асноўных прыёмаў рэжысуры: сцэнічная рэалізацыя метафары, наўмыснае раскрыццё фабулы, прыём паўтору (рэфрэн), выкарыстанне экрана, перанос сцэнічнага дзеяння ў глядзельную залу і інш.

Асаблівасці рэжысёрскай арганізацыі тэмпарытму адпачынкавай праграмы. Прасторавае рашэнне культурна-адпачынкавай праграмы, асаблівасці сцэнаграфіі ў залежнасці ад сцэнічнай прасторы. Мізансцэна як «мова рэжысёра» і пластычны малюнак адпачынкавай праграмы. Віды мізансцэн: паралельныя, дыяганальныя, перпендыкулярныя, кругавыя і інш.

Тэма 3. Сімвал, метафара, алегорыя як выразныя сродкі рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм

Механізмы ўздзеяння культурна-адпачынкавай праграмы на аўдыторыю. Месца і роля выразных сродкаў у змястоўным, інтэлектуальным, эмацыянальным і педагагічным уздзеянні адпачынкавай праграмы. Характарыстыка выразных сродкаў культурна-адпачынкавых праграм: мастацкае слова і слова вядучага, музыка, кіна- і відэамацэрыялы, харэаграфічныя і пластычныя кампазіцыі, свет і гук. Узаемадзеянне і суадносіны выразных сродкаў. Праблема адбору. Падпарадкаванне выразных сродкаў сцэнарна-рэжысёрскай задуме культурна-адпачынкавай праграмы.

Сімвал, метафара і алегорыя як выразныя сродкі рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм. Асаблівасці выкарыстання сімвала і алегорыі ў рэалізацыі сцэнарна-рэжысёрскага ходу адпачынкавай праграмы. Тыпы метафар. Метафара ў сцэнаграфіі. Метафара мізансцэны. Метафара ў акцёрскай гульні.

Тэма 4. Асаблівасці драматургіі і рэжысуры тэатралізаваных форм культурна-адпачынкавых праграм

Паняцце «тэатралізацыя». Агульная характарыстыка тэатралізаваных форм адпачынкавых праграм: літаратурна-музычная кампазіцыя, тэматычны вечар, тэатралізаваны канцэрт, свята і інш.

Асаблівасці мантажу літаратурна-мастацкіх і музычных элементаў (нумароў) у літаратурна-музычнай кампазіцыі. Асноўныя патрабаванні да яе архітэктонікі: дынамічнасць пабудовы матэрыялу, прапарцыянальнасць у адборы і прымяненні літаратурнага і музычнага матэрыялу, адпаведнасць музыкі літаратурнаму тэксту і агульнай атмасферы праграмы, захоўванне тэмпарытму. Асаблівасці рэжысуры музычна-паэтычнага прадстаўлення.

Сцэнарый тэатралізаванага тэматычнага вечара і яго асаблівасці. Адрозненне тэматычнага вечара ад літаратурна-музычнай кампазіцыі. Віды тэматычных вечароў. Асаблівасці адбору «фактаў жыцця» і іх выкарыстанне ў сцэнарыях тэатралізаваных тэматычных вечароў. Асаблівасці мантажу «фактаў жыцця» і «фактаў мастацтва» ў рэжысуры тэматычнага вечара.

Тэатралізаваны канцэрт як разнавіднасць масавага прадстаўлення. Гісторыя ўзнікнення і развіцця гэтай формы культурна-адпачынкавых праграм. Спецыфічныя рысы тэатралізаванага канцэрта. Мантаж мастацка завершаных нумароў як адметнасць яго драматургіі. І.М.Туманаў аб кампазіцыйнай пабудове тэатралізаванага канцэрта. Вядучы ў тэатралізаваным канцэрце.

Поліфункцыянальнасць тэатралізаванага свята. Спецыфічныя асаблівасці яго драматургіі. Характарыстыка сродкаў уздзеяння на аўдыторыю свята. Улік асаблівасцей пляцоўкі для правядзення свята пры яго сцэнарна-рэжысёрскай распрацоўцы.

Тэма 5. Арганізацыйна-творчыя асновы прафесійнай дзейнасці рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм

Творчая група рэжысёра культурна-адпачынкавых праграм. Рэжысёрская канцэпцыя праграмы і яе ўвасабленне ў калектыўнай творчасці. Работа рэжысёра з мастаком над вобразным і прасторавым вырашэннем праграмы. Музычнае і светлавае вырашэнне праграмы. Распрацоўка творча-тэхнічнай дакументацыі (рэжысёрская партытура, партытура асвятлення, гукавая партытура, графік правядзення рэпетыцый і г.д.).

Пастановачная работа рэжысёра. Віды рэпетыцый: застольныя, планіровачныя, мантажныя, прагонныя, генеральная. Методыка правядзення рэпетыцый з выканаўцамі. Пошук звышзадачи і слоўнага дзеяння. Асаблівасці правядзення генеральнай рэпетыцыі.

Рэжысёрскі аналіз генеральнай рэпетыцыі, змест заўваг творчаму калектыву. Правядзенне культурна-адпачынкавай праграмы як завяршальны этап яе сцэнічнага ўвасаблення. Рэжысёрскае абмеркаванне культурна-адпачынкавай праграмы.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

ДНЕВНАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ

Название темы	Количество аудиторных часов		лабораторные	Количество часов УСП	Форма контроля знаний
	Лекции	практические и семинарские			
Тема 1. Режиссер в театре. Система К.С.Станиславского как практическое руководство в деятельности режиссера культурно-досуговых программ	2	2		2	Выступление на семинаре
Тема 2. Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ	4	2		2	Опрос
Тема 3. Символ, метафора, аллегория как средства выразительности в режиссуре культурно-досуговых программ	2	2		4	Письменная работа (реферат)
Тема 4. Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ	2	6	10	4	Репетиционный период
Тема 5. Особенности драматургии и режиссуры театрализованных форм культурно-досуговых программ		4	6		Работа на литературным сценарием
Всего	12	16	16	10	

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

ЗАОЧНАЯ ФОРМА ОБУЧЕНИЯ

Название темы	Количество аудиторных часов		
	Лекции	практические и семинарские	лабораторные
Тема 1. Принципы и приемы режиссуры культурно-досуговых программ	2	2	
Тема 2. Организационно-творческие основы профессиональной деятельности режиссера культурно-досуговых программ	2	6	4
Всего	4	8	4

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии / Д. Н. Аль. – Л.: Просвещение, 1988. – 178 с.
2. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М.: Искусство, 1957. – 220 с.
3. Гальперина, Т. И. Режиссура культурно-досуговых программ в работе менеджера туристической анимации : учеб.-практ. пособие / Т. И. Гальперина. – М. : Сов. спорт, 2008. – 292 с.
4. Горюнова, И. Э. Режиссура массовых театрализованных зрелищ и музыкальных представлений / И. Э. Горюнова. – СПб. : Композитор, 2009. – 204 с.
5. Гуд, П. А. Тэхналогія стварэння свята : вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.
6. Культурно-досуговая деятельность : учебник для вузов культуры и искусств / под науч. ред. А. Д. Жаркова, В. М. Чижикова. – М. : МГУК, 1998. – 540 с.
7. Марков, О. И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 156 с.
8. Митта, А. Кино между адом и раем / А. Митта. – М. : Эксмо-Пресс, 2002. – 475 с.
9. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1983. – 610 с.
10. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – Л. : Искусство, 1974. – 280 с.
11. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.
12. Чечетин, А. Н. Основы драматургии : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / А. Н. Чечетин. – М. : МГУКИ, 2004. – 148 с.
13. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений : учеб. пособие для вузов культуры и искусств / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 463 с.
14. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелища : Игра, сопровождающая жизнь : учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 288 с.
15. Эфрос, А. Профессия : режиссер / А. Эфрос. – М. : Искусство, 1979. – 132 с.

16. Ювченко, Н. А. Музыка в драматическом театре Беларуси : XX – начало XXI века / Н. А. Ювченко. – Минск : Белорус. наука, 2007. – С. 6–39, 97–166.

17. Юдчиц, Г. В. Театральное пространство. Теория и практика / Г. В. Юдчиц. – Минск : Право и экономика, 2007. – 220 с.

18. Ярмалінская, В. М. Сцэнаграфія Беларусі XX – пачатку XXI ст. / В. М. Ярмалінская. – Мінск : Белорус. наука, 2010. – 224 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТАРАТУРА

1. *Волькенштейн, В. М.* Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Наука, 1969. – 330 с.
2. *Ершов, П. М.* Режиссура как практическая психология (взаимодействие людей в жизни и на сцене) / П. М. Ершов. – М. : Искусство, 1972. – 120 с.
3. *Камінскі, А. Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду : вучэб.-метад. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
4. *Козинцев, Г. М.* Собрание сочинений : в 5 т. / Г. М. Козинцев. – Л. : Искусство, 1986. – Т. 5. – 622 с.
5. *Мочалов, Ю.* Композиция сценического пространства (поэтика мизансцены) : учеб. пособие / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1991. – 551 с.
6. *Немирович-Данченко, В.И.* Рождение театра / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1989. – 570 с.
7. *Основы системы Станиславского* : учеб. пособие / сост.: Н. В. Киселева, В. А. Фролов. – Ростов н/Д : Феникс, 2000. – 102 с.
8. *Ратнер, Я. В.* Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я. В. Ратнер. – М. : Просвещение, 1980. – 280 с.
9. *Розовский, М.* Режиссура зрелища / М. Розовский. – М. : Сов. Россия, 1973. – 260 с.
10. *Товстоногов, Г. А.* Зеркало сцены: Статьи. Записи репетиций / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – 311 с.
11. *Хренов, Н. А.* Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики / Н. А. Хренов. – М. : Просвещение, 1981. – 246 с.
12. *Циклические ритмы в истории, культуре и искусстве* / Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ ; редкол. : Н. А. Хренов [и др.]. – М. : Наука, 2004. – С. 480–501.
13. *Шубина, И. В.* Основы драматургии и режиссуры рекламного видео / И. В. Шубина. – Ростов н/Д : Март, 2004. – С. 27–177.
14. *Эльконин, Д. Б.* Психология игры / Д. Б. Эльконин. – М. : Педагогика, 1987. – 78 с.
15. *Юткевич, С. И.* Поэтика режиссуры / С. И. Юткевич. – М. : Искусство, 1976. – 516 с.