

РЕЖИССЕРСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ СОЗДАНИЯ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ И ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Основу для режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений составляет разработанная К. С. Станиславским и его последователями система воспитания актера (исполнителя) и режиссера, его учение о сверхзадаче и сквозном действии, его этические, педагогические и художественные принципы, поэтому овладение основами системы является первостепенной задачей, обязательным условием их освоения при подготовке специалистов социокультурной сферы – сценаристов и режиссеров.

Понятие «культурно-досуговая программа» в современных словарях толкуется как «комплекс мероприятий, связанный с созданием, сохранением, восстановлением и распространением определенных художественно-культурных ценностей, объектов, навыков, знаний, разрабатывается и осуществляется государством и общественными организациями, институтами культуры, СМИ» [9]. Такое определение культурно-досуговой программы дает основание полагать, что она рассматривается как общественно значимая социально-культурная форма, как специфическое социально-художественное явление, обладающее внутренним структурным содержанием и организационно-технологическими характеристиками.

В основе любой культурно-досуговой программы лежит сценарий. Материалом для его создания является сама действительность. Она источник вдохновения сценариста и режиссера. Именно в окружающей жизни сценарист и режиссер находят темы для творчества. Желание защитить общественно значимые ценности, утвердить их является главной целью и творческой сверхзадачей художника. Сама жизнь настолько многообразна, что в ней рядом соседствуют прекрасное и безобразное, добро и зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть, возвышенное и низменное, долг и его отсутствие, счастье и не-

счастье, трагическое и комическое. В связи с этим бесконечны и разнообразны по тематике формы культурно-досуговых программ и театрализованных представлений, отражающих общественные явления жизни. Такое многообразие требует их определенного упорядочивания и классификации.

Многие ученые (А. Д. Жарков, Ю. А. Стрельцов, Л. И. Козловская, С. В. Мосейчук, Г. С. Тихоновская и др.) осуществили попытку типологической классификации существующих форм, видов культурно-досуговых программ и театрализованных представлений с целью их систематизации, поиска сходства и различий, выявления закономерностей, определения признаков, присущих той или иной программе, необходимых для осуществления сценарно-режиссерской деятельности. В основе определяющих признаков типологического различия культурно-досуговых программ, по мнению ученых, лежит организационно-творческий метод – главная составляющая технологии создания программ.

Многовекторность видов, форм культурно-досуговых программ и театрализованных представлений требует, в свою очередь, многообразия технологических методов их решения, дающих возможность сценаристам и режиссерам планировать, прогнозировать педагогический эффект от постановки той или иной программы, выбирать тот единственный, присущий данной программе творческий метод реализации.

Технология создания сценария культурно-досуговых программ опирается, прежде всего, на искусство театра, на законы и закономерности театральной драматургии, поэтому метод театрализации, его принципы являются специфической основой создания культурно-досуговых программ. Искусство театра требует особого рода мышления – зрелищного, особой театральной образности, поэтому зрелищное мышление должно быть присуще сценаристу и режиссеру культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

Театрализовать материал – значит выразить его содержание средствами театра. Театр диктует два главных условия: создание художественного образа спектакля и организацию сценического действия (зримое раскрытие драматургического конфликта). В основе театра лежит пьеса, в основе театрализации – сценарий. Существуют два вида театрализации: сценарная и режиссерская.

Сценарная театрализация представляет собой творческий метод, способ превращения жизненного, документального материала в художественный сценарий.

Режиссерская театрализация – это творческий способ превращения сценария в художественную образную форму представления через систему изобразительных, выразительных, инскапаторских средств. Различают три вида сценарно-режиссерской театрализации.

Театрализация компилированного, или комбинированного, вида включает тематический отбор и использование режиссером уже готовых художественных образов из различных видов искусства и объединение их между собой сценарно-режиссерским приемом (ходом). Компилятивный способ чаще всего применяется в такой форме, как театрализованный концерт. Здесь режиссеру необходимо учитывать, что появление каждого номера должно соответствовать закону художественной целесообразности, его жанровому соответствию, оправданности, самобытности.

Театрализация оригинального вида требует создания новых художественных образов исходя из сценарно-режиссерского замысла. Чаще всего она используется при создании сценариев, в основе которых лежит документальный материал, его инсценирование. Использование документального ряда в сценарии только тогда придает ему публицистическое звучание, когда документ (факт) представляет собой общественно значимую ценность, является современным и актуальным. Соединение документального и художественного материала должно строиться по главному принципу – эмоционального развития мысли, а не только тематического отбора материала. Основными жанрами для инсценирования являются стих, песня, документ. Театрализация оригинального вида представляет собой наиболее сложную форму создания сценария и представления, требует профессионального мастерства не только в инсценировке документального и художественного материала, но и умения поставить новые номера, согласно замыслу органично соединить их в эпизоды. Этот вид театрализации требует больше репетиционного времени по сравнению с компилятивным.

Театрализация смешанного вида представляет собой объединение первых двух видов театрализации. Часть действия со-

стоит из компиляции готовых текстов и номеров, вторая основана на создании новых оригинальных текстов и номеров.

Создание театрализованного представления требует оригинальной (авторской) драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения. Осуществление метода театрализации начинается на пути создания сценария программы, когда разрабатывается художественная концепция будущей программы, ее сверхзадача, основная мысль; выделяются основные события, номера, эпизоды; четко выстраивается начало, развитие действия, кульминация и финал-развязка будущего представления; определяется сквозной ход действия. Затем идет подбор и постановка номеров, раскрывающих идейно-художественный замысел программы. Постановка театрализованного представления в условиях культурно-досуговой деятельности является актом коллективного творчества. В ней принимают участие не только сценарист и режиссер, но прежде всего исполнители-актеры, звукорежиссеры, хореографы, костюмеры, светотехники, художники, декораторы и др., которые направляют свой талант, свои знания и умения на создание театрализованного представления как художественного целого. В этом коллективном творческом процессе огромную роль играют моменты импровизационного поиска наиболее интересных творческих решений программы. Это, как правило, приводит к корректировке или даже некоторому изменению первоначального замысла.

Коллективность в постановочной работе является необходимой специфической чертой технологического творческого процесса создания театрализованного представления. Она требует не только материальных затрат, но и трудоемких сценарно-режиссерских постановочных процессов: репетиционной работы с исполнителями; организации пространства не только для актеров, но и для зрителей, которые выступают коллективным участником представления; разработки музыкальной партитуры; решения художественно-декоративного оформления, световой и шумовой партитуры и многого другого.

Главным действующим лицом всего творческого процесса создания программы является режиссер. Он и интерпретатор драматургии театрализованного представления, и создатель сценической формы. Его задача заключается в том, чтобы сделать ее слышимой, зримой, эмоционально действенной. Ожив-

ление драматургического материала, превращение его в зримые формы живого сценического действия (пластического, словесного, музыкального, вокального, светотехнического) – это и есть сценическая интерпретация.

Безусловно, театрализованное представление является авторским. Оно возникает в результате деятельности сценариста и режиссера, нередко выступающих в одном лице, что, как правило, отражается на решении программы только положительным образом. Такая программа отличается своим оригинальным, авторским замыслом и решением общего художественного смысла, контекста, нового содержания и несет в себе новый эмоционально-смысловой образ. В основе авторства лежит личность режиссера, его мировоззрение, миропонимание и мироощущение.

Режиссерско-постановочная деятельность включает два этапа практической работы. Режиссерский замысел включает следующие элементы: тематический анализ произведения; определение проблемы, конфликта, событийного ряда, литературных особенностей языка и стиля; характеристику действующих лиц; определение жанра, темпа и ритма будущей постановки, ее пространственного, мизансценического, пластического, музыкального, светового и шумового решения; определение сверхзадачи будущей постановки. Именно из сверхзадачи складывается ощущение целого, и все элементы замысла объединяются вокруг единого корня, «зерна», как говорил В. И. Немирович-Данченко. Точно найденное «зерно», а в каждой постановке оно свое, заставляет работать режиссерскую фантазию. И в его воображении постепенно начинают возникать отдельные моменты будущей постановки, иногда они видятся смутно, иногда ярко, то возникает какая-то мизансцена, то вдруг почувствуется атмосфера какого-либо эпизода, то вдруг увидится какая-то деталь декорации. И так постепенно в воображении режиссера возникает замысел будущего театрализованного представления.

Первый – аналитический этап режиссерской деятельности реализуется в написании сценария, в котором органично сочетаются и литературные, и режиссерско-постановочные задачи. Два вида художественной деятельности объединяются единым творческим замыслом, т. к. режиссер является и сценаристом программы. Это очень важно, потому что замыслы сценариста

и режиссера не всегда совпадают. Режиссерский замысел связан всеми узами с идеей и сверхзадачей культурно-досуговой программы, ее современностью, актуальностью, с определенным социумом, для которого создается программа, поэтому режиссеру, если он использует в своей работе готовый сценарий, необходимо хорошо разобраться, глубоко проанализировать и понять замысел сценариста.

* Второй этап режиссерской деятельности заключается в воплощении замысла. Самая интересная мысль, предвидения, которые режиссер выстраивает в своем воображении, не станут искусством, пока они не переведены в образную форму. Эта задача является главной для режиссера как идейного руководителя. Волнующая его сверхзадача постановки, потребность высказаться по этому поводу, поделиться своими мыслями и чувствами со зрителем, найти в зале единомышленников – все это заставляет режиссера найти ту единственную, присущую только данной постановке форму, найти художественный образ сверхзадачи, который будет волновать зрителя, заставлять размышлять, пробуждать эстетические чувства.

Воплощая свой замысел, режиссер должен понимать, что главным носителем концепции программы является исполнитель (актер). Именно он, по выражению К. С. Станиславского, является «единственным царем и владыкой сцены», а средства выразительности вспомогательные. Задача режиссера заключается в верном распределении ролей, от чего зависит девяносто процентов успеха, как считал К. С. Станиславский. Режиссеру необходимо довести до сведения исполнителей свой замысел, увлечь им, заразить своими мыслями и чувствами, взволновать их, сделать своими единомышленниками, а не просто исполнителями его воли.

Выполнение этих задач требует от режиссера не только владения профессиональными технологиями, но и огромного труда. Без любви к своему делу, к человеку, без страстного желания сделать жизнь лучше, без самоотдачи нет этой профессии. Воплощение замысла требует разработки режиссерско-постановочного плана, который должен отвечать на три вопроса:

- что я ставлю? (анализ драматургического материала);
- зачем я ставлю? (т. е. что хочу сказать зрителю);
- как я ставлю? (способ решения практического воплощения сверхзадачи).

Ответы на первые два вопроса были раскрыты выше, когда мы рассматривали идейно-тематический анализ произведения.

Отвечая на третий вопрос: как я ставлю?, режиссер должен найти тот единственный способ решения сверхзадачи, который бы перевел литературный сценарий на язык зрелищной образности; найти приемы и выразительные средства, чтобы донести внутреннее содержание программы до зрителя. Надо понимать, что каждая тема имеет свое решение, свои выразительные средства, и задача режиссера – определить их.

Ведущими выразительными средствами являются иносказательные – символ, метафора и аллегория, которые помогают режиссеру в создании художественного образа на сцене, раскрытии полнокровного и многогранного мира эстетических и художественных ценностей.

Символ от греч. *symbolon* – знак, пароль, цифра, черточка, сигнал, девиз, лозунг, эмблема, вензель, герб, шифр, марка, этикетка, ярлык, след, отпечаток, оттиск, рубец, шрам и т. п. Первоначально (в древности) это слово означало условный вещественный знак, понятный только определенной группе людей. Знаки всегда содержат в себе какое-то значение. В сознании человека должно быть представление о содержании этого знака. Только понимая смысловое значение знака, режиссер может использовать его как средство эмоционального воздействия. Символ многозначен. В нем заключено как собственное значение, так и иные. Он исторически претерпевает изменения в своем содержании. Один и тот же предмет может иметь множество значений. К примеру, стол может быть использован как обеденный, чайный, судебный, он может быть алтарем и т. д. Такая закреплённость значения устанавливала единство смыслового восприятия у зрителей, но сами символы не имели раз и навсегда определенного значения. Такой знак, как свастика – крест с загнутыми под прямым углом концами, у древних народов Индии, Китая, Японии, Греции был известен как символ благодати и согласия. Гитлеровцы использовали в XX в. свастику как эмблему нацистской партии, которая стала восприниматься как символ фашистского варварства, насилия, и ее первоначальное значение потеряло смысл.

Некоторые художники усматривали в знаке не смысловую, а только ассоциативную связь со зрительским восприятием. На определенном восприятии цвета строил свою музыку компози-

тор А. Н. Скрябин. Художник П. Сезан считал, что можно легко добиться ощущения тяжести и глубины известными геометрическими фигурами. Конечно, можно допустить, что так оно и есть. Знаки линий, цвета, формы и т. п. могут быть связаны с определенным эмоциональным состоянием, которое они вызывают, но наибольшее воздействие названные знаки оказывают на человека только тогда, когда они воспринимаются не сами по себе, а в определенном содержательном контексте.

Символ – знак, многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности. Символы строятся на параллелизме явлений, системе соответствий, им присуще метафорическое начало, которое обогащено глубоким смыслом. Символ рождает ассоциацию, поэтому в режиссуре театрализованных представлений он занимает важное место как средство выражения художественного образа и чаще всего режиссерами используется в решении каждого номера, эпизода, в кульминации и финале, а также в художественном оформлении театрализованного представления. Создание в сознании человека смысловой и эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым символом заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня интеллекта, эрудиции, жизненного опыта, эмоциональности во многом зависит оценка происходящего.

Другое важное выразительное средство для режиссера – метафора. В ее основе лежит принцип сравнения. Различают три типа метафор: метафора сравнения, когда определенный объект сопоставляется с другим (колоннада роши); метафора-загадка, когда объект замещается другим объектом («били копыта по мерзлым глазищам» – вместо по «булыжникам»); метафора, в которой объекту приписываются свойства других предметов (ядовитый взгляд, жизнь сгорела).

Надо отметить, что в жизни, в разговорном языке, мы почти не замечаем метафор, они стали в нашем общении привычным явлением (жизнь прошла мимо, время летит). Другое дело в творчестве – она должна быть активной, будить воображение, раскрывать образное мышление. Цель метафоры – создание образного строя, поэтическое углубление мысли, позволяющее режиссеру довести свое решение до философского обобщения.

Именно метафора может придать реальному факту художественное осмысление.

Мысль, облеченная в метафору, может быть выражена через планировку, конструкцию, деталь, свет, через их соотношение и сочетание. «Внешнее оформление спектакля должно быть построено на поэтическом начале, – говорил В. И. Немирович-Данченко, – надо дать провинциальному дому не натуралистическое, а наполнить его поэтическим настроением. Солнечная гамма света, заливающая все, – и минимальное количество предметов» [3].

Метафора может быть выражена средствами пантомимы. Э. В. Вершковский приводит пример решения пантомимы «Укрощение реки», созданной танцевальным коллективом Ленинграда: девушки в блестящих трико, с голубыми лентами в руках олицетворяли пластический образ взбуревавшей водной стихии; воде преграждали путь строители; они боролись с водной стихией, пока не укротили ее. Метафора пантомимы может стать обобщающим художественным образом только в том случае, если в ее действии заложена борьба, это придает действию динамику, образную пластику и монументальность [1].

Метафора может быть также выражена через построение мизансцены, которая требует особенно тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли. Метафора в актерской игре продолжает оставаться действенным образным средством театра. Она используется в различных формах культурно-досуговой деятельности, таких как агитбригада, политический театр и др., в основе которых лежит гротеск.

Важное место в искусстве театрализации занимает аллегория. В поэтическом словаре А. П. Квятковского аллегория определяется как «иносказание; изображение отвлеченной идеи посредством конкретного, отчетливо представляемого образа» [22].

Любое понятие – мир, жизнь, надежда, смерть и т. д. – может быть представлено с помощью аллегории. Аллегория всегда предполагает двуплановость. В ней содержится художественный образ – это первый план, а второй план заключает в себе иносказание. Аллегория, ее применение как выразительного средства уходят в давнюю историю, к временам французской

революции. Советские режиссеры использовали аллегорию в массовых праздниках 20-х годов (сжигали гидру контрреволюции в театрализованном представлении).

Рассмотренные выше символ, метафора, аллегория являются основными средствами иносказаний. Они проявляются в особом характере переживаний, вызванных художественным образом, когда в ассоциации возникает подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания. Основной принцип отбора режиссером иносказательных выразительных средств – учет восприятия конкретных зрителей, их жизненного опыта, образования, культуры.

Мизансценирование – очень важная и трудоемкая авторская часть режиссуры. Она должна быть направлена на «создание и оживление внутренних предлагаемых обстоятельств» в произведении, на «воссоздание жизни человеческого духа» (К. С. Станиславский). В мизансценировании проявляются мировоззрение, миропонимание и мироощущение, художественный вкус режиссера, методы освоения драматургического материала, его жизненный и профессиональный опыт, уровень авторского подхода к созданию театрализованного представления.

Мизансцена (от француз. *mise en scene*) – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия. Мизансцена – это язык режиссера, средство визуально-образного отражения и выявления идейно-художественного замысла произведения. Элементы мизансцены: поза (телоположение человека в пространстве, движение, перемещение во времени), жест, мимика. На основе этих опорных элементов рождается пластический образ, отражающий быт, уклад жизни той или иной эпохи, манеры общения и поведения людей, образ их мышления, ношение одежды и др.

На искусство мизансценирования влияет фактор сценического пространства, его трехмерная структура (ширина, глубина, высота). Это рождает различные типы и виды мизансцен: горизонтально-плоскостные, глубинные, вертикальные. Мизансцены, в зависимости от решаемых задач, могут иметь геометрические конфигурации: круг, полукруг, скобка, диагональ, каре, зигзаг, спираль, змейка, симметричные и асимметричные,

параллельные и перекрестные линии. Бытовые мизансцены, решаемые в таких местах действия, как комната, кабинет и т. д., как правило, тяготеют к ломаным линиям, они связаны с решением определенной ситуации, с ее внутренним ритмом.

На мизансценирование оказывает влияние жанр сценической постановки. Она может быть героической, трагической, метафорической, гиперболической, юмористической, романтической. Разновидностей мизансцен существует великое множество, они рождаются самой жизнью и отражают ее в пластических образах. Это подтверждают произведения живописи, скульптуры, монументального искусства. В поисках яркой образной мизансцены режиссер должен обращаться к лучшим произведениям искусств. Важное значение в технологии мизансценирования имеет ракурс – это положение исполнителя на сцене относительно зрительного зала. Динамика сменяемости ракурса мизансцен (фас, полуфас, профиль, полупрофиль, частичный или полный разворот спиной к зрителю) обеспечивает художественное восприятие зрителем событий и содержания, заключенных в таких мизансценах.

Режиссер, работая над созданием мизансцены, должен учитывать размеры сценической площадки и зрительское восприятие. Традиционная театральная сцена требует учета планов сценического планшета: авансцены, когда действие происходит на очень небольшом расстоянии от зрителя; первого плана сцены, соответствующего первой паре кулис; главной осевой точки, делящей сцену на левую и правую стороны (здесь хорошо воспринимаются мизансцены небольшой группы исполнителей); второго плана сцены – центра, где должно происходить основное сценическое действие; третьего плана – глубинной части сцены, где режиссер, как правило, выстраивает массовые пластические композиции.

Наибольший комфорт для восприятия зрителей представляет арена цирка, когда зрители располагаются вокруг сцены, которая находится внизу, и это дает им возможность видеть все происходящее сверху. Стадион, а именно его масштабность, требует другого подхода к решению мизансцены: с одной стороны, создания гипермассовых мизансцен, с другой – укрупнения отдельных исполнителей, как правило, с помощью видеоряда.

Надо отметить, что все способы, виды мизансценирования – это не застывшее, а развивающееся явление; они не знают творческих ограничений, поэтому можно считать их условными. Но такие условия мизансцены, как жизненная основа, ее действенность, выразительность и образность, являются определяющими.

Мизансценирование тесно взаимосвязано с декоративно-художественным решением сценического пространства, т. е. сценографией. Искусство художественного декорирования зрелищных представлений в своем развитии прошло путь от буквальной изобразительности до искусства художественной условности. Современная сценография все больше тяготеет к лаконичности, минимализму, предельной точности создания сценического образа, изображению его с помощью художественных деталей, раскрывающих сверхзадачу и цель представления. Режиссеру совместно с художником необходимо организовать сценическое пространство, отражающее суть времени, эпохи, традиций. В технологии декоративного оформления, сценографии сложились такие формы, как живописные декорации – плоскостное изображение какого-либо сюжета, пейзажа на холсте; конструктивные декорации – объемные инженерно-технические сооружения, устанавливаемые на планшете сцены, символизирующие необходимый художественный образ; динамические декорации, в основе которых лежит движение, перемещение и трансформация детали или всех декораций, меняющих семантический смысл того или иного блока, эпизода представления; игровые декорации, представляющие собой художественные детали, имеющие непосредственное отношение к сценическому действию исполнителей (атрибутика, реквизит); световые декорации, создающие определенную атмосферу сценического действия (рассвет, закат, сумерки, ночь, снег, дождь); фото- и видеодекорации, предполагающие оформление сценического пространства с помощью проекционной аппаратуры; внерамповые декорации, когда декоративные элементы оформления осуществляются за пределами сцены (оформление фойе, залов, гостиных; улиц, парков, площадей).

Местом проведения культурно-досуговых программ и театрализованных представлений может быть как закрытое помещение (кафе, музей и т. д.), так и любая открытая площадка.

Главным критерием организации таких программ является обеспечение комфортности для восприятия зрителей, их общения и активного участия.

Одним из сильнейших средств выразительности в режиссерско-постановочной деятельности является свет. Световое решение тесно переплетается с декоративно-художественным оформлением сценического пространства. Свет не только выделяет то или иное действие на сцене, но является средством, раскрывающим художественный образ представления. Возможности, которые представляет современная проекционная аппаратура, позволяют динамично и образно раскрыть поставленную сверхзадачу. Различные спецэффекты (летающие облака, падающий снег, летающие птицы и т. д.) создают необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия. Технология светового решения требует не только соответствующей аппаратуры, но и особой работы специалиста-светотехника. Режиссер в процессе постановочной деятельности создает световую партитуру, в которой отражены все световые эффекты во времени и пространстве сценического представления.

Значительное место в решении художественного образа культурно-досуговой программы и театрализованного представления занимает музыка. Она дает возможность режиссеру создать необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия зрителей. С помощью нее режиссер ведет внимание зрителей к сверхзадаче, акцентирует на узловых событиях, моментах темы, раскрывает социальную природу конфликта. Музыка определяет место и время действия, служит характеристикой персонажей, несет прежде всего образную смысловую нагрузку программы или театрализованного представления. Она может быть самой разнообразной: торжественной, героико-романтической, празднично-развлекательной, лирической и т. д. Каждая тема представления требует своего музыкального решения. Чрезмерное увлечение музыкой, иногда на протяжении всей программы, снижает уровень восприятия зрителей. Музыка может быть использована режиссером как самостоятельное средство выразительности в необходимых моментах программы и в слиянии с другими выразительными средствами: словом, танцем, движением, видеорядом, сменой декораций, светом. Такое соединение углубляет эмоциональное состояние,

окрашивает его поэтическим звучанием, рождает пластический образ, активизирует восприятие зрителей.

Музыкальное решение зависит от темы, отношения режиссера к проблеме и сверхзадаче, от жанра. Музыка выражает личностное мироощущение режиссера. Она может по-разному использоваться в программе. Так, например, в музыкальном вступлении она помогает раскрыть идейно-тематическое содержание программы, активизировать эмоциональное восприятие зрителей. Музыка может быть направлена на развитие действия и представлена в виде художественного фрагмента какого-либо вида искусства, требующего музыкального номера или музыкального решения. Музыка в режиссерском решении может быть использована как напоминание, как лейтмотив, раскрывающий сквозное действие программы, как прием формирования устойчивого эмоционального отношения к освещаемому событию. Музыка может служить для раскрытия самой наивысшей точки напряжения развития действия, кульминации, в финале театрализованного представления может использоваться для разрешения конфликта. В зависимости от цели она может быть апофеозно-торжественной со всевозможными зрелищными эффектами. Музыка может быть и просто музыкальным номером программы, и музыкальным фоном действия, и музыкальной иллюстрацией отдельных эпизодов программы и т. д.

Технологический процесс музыкального обеспечения представления является трудоемким и связан прежде всего с созданием целостной музыкальной партитуры всей программы.

Музыкальная партитура должна быть рассчитана очень точно по времени (от секунды до минут), поэтому для профессионального обеспечения музыкальной партитуры (отбор музыки, создание фонограммы, музыкальной партитуры) требуется особый специалист – звукорежиссер, способный осуществить монтаж различных музыкальных фрагментов и воспроизвести их в определенном месте программы в необходимое время и нужного тембрального и звукового качества.

Костюм как выразительное средство обладает особыми художественно-декоративными свойствами. Костюм для древних греков был эталоном красоты, совершенства человеческого тела. Важным было соблюдение пропорций, гармоничного соот-

ношения частей и целого. Костюм во все времена отражал быт, эпоху, национальный характер, различия сословий и т. д.

Сценический костюм всегда несет в себе образ персонажа. Он является одновременно и элементом пластики, и зрелищно-декоративным элементом. Характер персонажа, манера общения и поведения говорят нам о времени, эпохе, быте данного персонажа. Сценические костюмы можно охарактеризовать как: исторический костюм, современный, народный (национальный), ретро-костюм, официальный, повседневный, вечерний, праздничный, военный, рабочий и т. д. Костюм может быть подлинным или стилизованным, отражающим общие типичные черты костюма определенного времени (исторический, национальный). Ретро-костюм также может быть аутентичным или стилизованным какими-то типичными деталями. Военный не столь далекого от нас времени костюм или отдельные его детали (пилотка, гимнастерка, ремень, сапоги и др.) используются в зависимости от возможностей и замысла режиссера. Вечерний костюм предполагает романтичность и некоторую свободу форм. Рабочий костюм часто является выражением принадлежности к той или иной профессии. Костюм, созданный на основе сказок, допускает моделирование его на основе собственных представлений об образах сказки.

Все приведенные выше выразительные средства направлены на создание художественного образа программы, раскрытие ее смыслового содержания, формирование эмоционального отношения зрителей к заявленной проблеме. Они не являются застывшими, а могут варьироваться режиссером согласно его замыслу. Синтез выразительных средств, знание их внутренней структуры и возможностей их применения в театрализованном представлении требуют от режиссеров-постановщиков профессиональных контактов с художником-сценографом, композитором, звукорежиссером, художником по свету, дизайнером по костюму и другими техническими работниками. Режиссер должен увлечь их своим творческим замыслом и найти определенный подход к каждому исполнителю и участнику будущего представления. Задачи, которые ставит режиссер, должны быть им понятны, согласованы и приняты. Режиссер должен уметь прислушиваться к советам профессионалов, уметь использовать их профессиональные знания в постановке программы. Задача режиссера – сделать их не просто исполните-

лями его воли, а сотворцами. Только в атмосфере сотворчества возникает взаимопонимание, направленное на конечный результат.

Важным практическим этапом воплощения замысла является составление режиссером точного графика репетиций. В нем планируются репетиции по отдельным номерам, эпизодам, блокам, устанавливаются точные площадки проведения репетиций, а затем время проведения технических репетиций на основной площадке, где будет проходить само представление, прогонные и генеральная репетиции. Этот график доводится до сведения всех занятых в программе участников. Организация и проведение полноценных репетиций с соблюдением разработанного графика являются функциональными обязанностями режиссера, залогом будущего успеха программы.

Первые репетиции начинаются с застольного периода, когда идет анализ материала, устанавливаются мировоззренческие позиции между актерами и режиссером, идет процесс не только аналитического восприятия материала, но обязательно поиск эмоционального, чувственного отношения к происходящим событиям, определяются задачи, сквозное действие, ведущее к сверхзадаче. Задача режиссера – донести свой замысел до актеров, увлечь их. Затем проходят репетиции по отдельным номерам, эпизодам, когда уточняется линия поведения актеров, а также идет поиск всех необходимых для данного действия выразительных средств. Режиссер, при необходимости, может назначить репетиции для отдельных исполнителей. На репетициях уже постепенно приходят на помощь актерам технические службы.

Технические репетиции проводятся режиссером с целью определения всех выразительных средств; на этих репетициях устанавливаются декорации всех элементов оформления, определяется их перемена в тот или иной момент сценического действия, проверяется вся техническая часть – свет, звук, трансляции кадров через проекционную аппаратуру. На технических репетициях устанавливается связь между отдельными номерами, их соединение, монтаж с целью создания целостного восприятия всего представления. Затем происходит не только объединение всех выразительных средств представления, но и их корректировка, уточняются мизансцены, действия актеров с использованием всех технических выразительных средств.

И здесь огромную роль играет составление режиссером монтажного листа будущего представления.

Известный режиссер массовых театрализованных представлений И. М. Туманов предлагает монтажный лист, состоящий из следующих компонентов. Первый – номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтировочных репетиций, когда все службы постановочной части пользуются в общении цифровыми обозначениями. Второй – эпизод, его название точно соответствует сценарию и режиссерскому плану. Третий – название номера и его характер. Здесь указываются автор и наименование произведения. Четвертый – выписываются исполнители, солисты, коллективы. Пятый – кому поручается аккомпанемент этого номера. Здесь желательно указать необходимость оркестровок, а если номер идет под фонограмму, то нужно дать порядковый номер фонограммы. Шестой – заносятся все тексты, исполняемые на сцене, звучащие по радио. Сюда же выписываются дикторские тексты. Седьмой – записывается потребность в киноматериалах, с указанием характера ленты и формата. Восьмой – указывается, в каком сценическом оформлении проходит номер. Девятый – свет. Заполняется световое решение каждого номера, а также записываются постановочные эффекты. Десятый – костюмы для исполнителей. Сюда же заносятся все аксессуары костюма (кобура, веер и т. п.). Одиннадцатый – бутафория и реквизит. Двенадцатый – примечания. Некоторые режиссеры называют монтажный лист режиссерской партитурой.

Монтажная партитура включает в себя пять граф монтажного листа: эпизод, номер, исполнитель, аккомпанемент, киноролики. Музыкальная партитура способствует общему развитию темы программы, обогащает ее, усиливает эмоциональное влияние на зрителей. Поэтому очень важно отобрать такие произведения и таких исполнителей, которые обеспечат динамику программы и темперамент действия. Режиссер должен уметь при отборе музыкального материала отказаться от всего, что будет тормозить развитие действия программы.

После составления монтажного листа проводятся прогонные репетиции. Режиссер должен дать возможность исполнителям ощутить целостное действие, перспективу развития, его темпоритм; почувствовать атмосферу, в которой они действуют; проверить точность использования выразительных средств.

Режиссеру необходимо выдержать и не останавливать сценическое действие, но по ходу отмечать, записывать все свои замечания, а также все моменты точного попадания выразительных средств, их слияния в единое непрерывное действие. Замечания режиссер доводит до всех исполнителей, а после этого снова необходимы корректировка, уточнение сценического действия, его темпоритма и репетиции по замечаниям.

Генеральная репетиция является завершающим, очень важным этапом работы режиссера над воплощением замысла театрализованного представления. На ней должно все происходить так, как на самом представлении со зрителем. После ее проведения режиссер осуществляет анализ всего действия, дает замечания исполнителям или техническому персоналу. В случае необходимости режиссер может назначить отдельные репетиции, после которых проводится вторая генеральная репетиция.

Итогом всей режиссерско-постановочной работы является показ театрализованного представления зрителям, во время которого режиссер может находиться в зале, на сцене, рядом с техническими работниками, т. е. там, где этого требуют обстоятельства.

После показа режиссер, с учетом восприятия театрализованного представления зрителем, проводит анализ всех достоинств и недостатков программы.

Литература

1. Вершковский, Э. В. Режиссура клубных массовых представлений / Э. В. Вершковский. – Л., 1977. – С. 32.

2. Волчек, Г. Ответить себе ... / Г. Волчек // Мастера сцены самодеятельности. – М., 1969. – Вып. 6. – С. 82.

3. Глебов, В. Режиссерская установка В. И. Немировича-Данченко «Три сестры» / В. Глебов // Музей МХАТ. – № 828/1. – С. 16.

4. Горчаков, Н. М. Режиссерские уроки Станиславского / Н. М. Горчаков. – М. : ВТО. – С. 42.

5. Дикий, А. Д. Избранное / А. Д. Дикий. – М., 1976. – С. 194–195.

6. Жарков, А. Д. Культурно-досуговая деятельность : учеб. пособие / А. Д. Жарков, В. М. Чижилов. – М. : МГУК, 1998. – С. 300.

7. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики / М. О. Кнебель. – М. : Всерос. театр. о-во, 1976. – 527 с.

8. Козловская, Л. И. Культурно-досуговые программы в структуре социокультурной деятельности / Л. И. Козловская // Социальная педагогика. Проблемы инкультурации личности. – Минск : Четыре четверти, 2007. – С. 43–51.

9. Лисаковский, И. Н. Художественная культура. Термины. Понятия. Значения : Словарь-справочник / И. Н. Лисаковский. – М., 2002. – С. 89.

10. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 1. – С. 500.

11. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ : учеб.-метод. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск : БГУКИ, 2011. – С. 16.

12. Немирович-Данченко, В. И. Из прошлого / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Худож. лит., 1938. – С. 128.

13. Никифорова, О. И. Психология восприятия художественной литературы / О. И. Никифорова. – М. : Книга, 1972. – С. 8.

14. Охлопков, Н. П. Всем молодым / Н. П. Охлопков. – 2-е изд. перераб. и доп. – М. : Молодая гвардия, 1961. – С. 21.

15. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : Всерос. театр. о-во, 1959. – С. 9–31, 84.

16. Прокофьев, В. В спорах о Станиславском / В. Прокофьев. – М. : Искусство, 1976. – С. 335–336.

17. Серебряков, П. Учение о душевных движениях в применении к сценическому искусству / П. Серебряков. – М., 1891. – С. 3–4.

18. Смильгис, Э. Профессия – режиссер / Э. Смильгис // Театр. – 1960. – № 5. – С. 28.

19. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1951. – С. 354.

20. Станиславский, К. С. Собр. соч. : в 8 т. / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1953. – Т. 5. – С. 422.

21. Таиров, А. Я. Записки режиссера: статьи, беседы, речи, письма / А. Я. Таиров. – М., 1970. – С. 179.

22. Товстоногов, Г. А. Зеркало сцены. Статьи. Записи репетиций / Г. А. Товстоногов. – Л. : Искусство, 1980. – С. 138.

23. Товстоногов, Г. А. О профессии режиссера / Г. А. Товстоногов. – 2-е изд. – М. : ВТО, 1967. – С. 32.

24. Эфрос, А. Работа режиссера над спектаклем / А. Эфрос. – М. : ЦДНТ им. Н. К. Крупской, 1960. – С. 9.

Вопросы и задания для самопроверки

1. Раскройте сущность понятий «режиссер», «режиссура», «режиссура КДП», «театрализованные представления».

2. Назовите функции деятельности режиссера в определении В. И. Немировича-Данченко.

3. Какие способности, качества личности необходимы для выполнения режиссерской деятельности?

4. В чем заключается суть системы К. С. Станиславского?

5. Что составляет специфику режиссуры КДП?

6. Какие методы, открытые К. С. Станиславским, применяются в режиссуре КДП и театрализованных представлений?

7. Дайте характеристику принципам режиссуры КДП?

8. Что понимается под определением сверхзадачи и сквозного действия?

9. Назовите и охарактеризуйте составляющие режиссерского замысла, его структурные элементы.

10. Раскройте содержание триединства правды жизненной, правды социальной и правды театральной в режиссуре КДП и театрализованных представлений.

11. Какие структурные элементы составляют этап воплощения замысла режиссера КДП?

12. Раскройте сущность методики коллективно-индивидуального творчества в работе режиссера при формировании и воплощении замысла КДП и театрализованных представлений.

13. Какие выразительные средства режиссер использует при воплощении замысла?

14. Раскройте значения многосказательных выразительных средств: символа, аллегии, метафоры – в режиссерском решении.

15. Что составляет сущность понятия «композиция», определите ее значение в работе режиссера КДП и театрализованных представлений?

16. Почему мизансцену называют языком режиссера? Назовите основные виды мизансцен.

17. Какие режиссерские приемы используются в режиссуре КДП и театрализованных представлений?

18. Охарактеризуйте музыкальное решение КДП и театрализованного представления, раскройте технологию составления музыкальной партитуры.

19. Какие виды репетиций режиссер использует при постановке КДП и театрализованных представлений? Раскройте их назначение.

20. В чем заключается работа режиссера КДП с творческой группой?

21. Что составляет суть этических принципов в работе режиссера КДП и театрализованных представлений?

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ