

Учреждение образования

«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства

Кафедра режиссуры обрядов и праздников

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

\_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**РЕЖИССУРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ  
И ПРАЗДНИКОВ**

По специальности 1-17 -1 05  
Режиссура праздников (по направлениям)  
1-17 01 05-02  
Режиссура праздников (театрализованные)

Составители: А. Я. Каминский, доцент кафедры обрядов и праздников;  
А. Н. Сулима, старший преподаватель

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета 23.01.2018  
протокол № 5

Минск, 2017

Рецензенты:

*В. А. Мищанчук*, декан театрального факультета искусств учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», заслуженный артист Республики Беларусь, профессор;

*Ю. Д. Персидская*, заведующая кафедры режиссуры эстрады учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент

Каминский А. Я., Сулима, А. Н.

Режиссура театрализованных представлений и праздников: учеб.-метод. Комплекс / А.Я. Каминский, А.Н. Сулима; Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. – Минск: БГУКИ, 2016. – 54 с.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой режиссуры обрядов и праздников*  
(протокол от \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_);

*Советом факультета традиционной белорусской культуры и искусств*

(протокол от \_\_\_\_\_ № \_\_\_\_\_)

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	7
2.1 Конспект лекций.....	8
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	112
3.1 Практикум.....	113
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	116
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов...	117
4.2 Основные требования к курсовой работе.....	119
4.3 Список тем для дипломных проектов.....	129
4.4 Примерный перечень вопросов для сдачи ГОС экзамена по дисциплины.....	132
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	136
5.1 Учебная программа.....	137
5.2 Основная литература.....	157

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная дисциплина «Режиссура театрализованных представлений и праздников» относится к циклу специальных дисциплин, предназначенных для подготовки режиссеров театрализованных представлений и праздников.

Учебно-методический комплекс (УМК) по предмету «Режиссура театрализованных представлений и праздников» разработан на основе учебной программы с учетом последних достижений в области режиссуры праздников. Это предполагает высокий уровень профессиональной подготовки студентов в области режиссуры и драматургии театрализованных представлений и праздников, знание специфических особенностей режиссуры театрализованных представлений, технологии создания праздника и зрелища.

Методическое содержание дисциплины предусматривает осмысление студентами методики работы со сценарием, драматургическим материалом, литературными источниками, документальным материалом, постановочной группой, художником, балетмейстером, композитором, звукорежиссером, творческими коллективами, работы с массовыми сценами.

Практический аспект изучения дисциплины направлен на освоение на практике режиссерских приемов, методов; умение выстраивать мизансцену, организовывать творческую команду; умение работы с документацией, организовывать работу всех служб праздника; умение воплощать литературный сценарий в действии; создавать праздничную атмосферу; на работу с непрофессиональными исполнителями.

Актуальность изучения дисциплины обусловлена всесторонней подготовкой будущего режиссера театрализованных праздников; знание смежных профессий режиссуры эстрады, театра, кино.

Предмет «Режиссура театрализованных праздников и зрелищ» связан со всеми дисциплинами общепрофессиональных и специальных циклов. При изучении предмета студент опирается на знания дисциплин «Основы режиссуры и актерского мастерства», «Основы драматургии и сценарного мастерства», «Речевое действие в празднике», «Музыкально-шумовое решение праздника», «Декоративно-художественное решение праздника», «Режиссура видеофильма» и других.

Необходимо подчеркнуть значимость общепринятых современных педагогических технологий, способствующих вовлечению студентов к творчеству и приобретения опыта:

- технологии учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные технологии (дискуссии, дебаты, пресс-конференции и др.);
- визуальные (фото, видео).

Для усвоения теоретического материала, кроме аудиторных занятий, УМК предусматривает индивидуальную работу студентов, домашние задания: просмотр игрового и неигрового (документального) кино; изучение методической литературы по режиссуре; знакомства с известными мастерами режиссуры праздника, театра, кино, эстрады; посещение музеев; посещение театров, кинотеатров, выставок, презентаций книг, фестивалей различных направлений.

На освоение учебной дисциплины «Режиссура театрализованных представлений и праздников» предусмотрено 1098 часов, из которых 522 - аудиторные занятия: 34 часа - лекции, 428 часов - практические занятия, 60 часов - индивидуальные. Формы академической аттестации - зачеты, экзамены.

**ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ УМК:**

**Цель** учебной дисциплины «Режиссура театрализованных представлений и праздников» - формирование у студентов знаний в области теоретического и практического наследия режиссерской школы, основанной К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, Е. Б. Вахтанговым, В. Э. Мейерхольдом и других режиссеров; освоение специфических особенностей режиссуры театрализованных представлений и праздников, характерных черт «театрализации» как художественного метода; переложение жизненного документального материала в художественно-образную сценическую форму.

**Главная задача УМК** – интеграционное объединение двух аспектов изучения дисциплины – традиционного информативно-содержательного и проблемно-аналитического, адаптация дисциплины к профессиональным, социальным, возрастным особенностям студентов.

**Задачи:**

- использование технологий постановочной работы в области режиссуры праздников; организация и проведение сводных и генеральных репетиций праздников, обрядово-театрализованных действий, зрелищ, игровых программ;
- создание режиссерских проектов праздника, зрелища, театрализованно-обрядового действия и их воплощение на традиционной и нетрадиционной площадке в закрытом помещении и открытом пространстве;
- использование традиционных и новых форм праздничной культуры, наполнение их актуальным содержанием для современников;
- стимулирование инновационных направлений в режиссерско-постановочной работе праздника, игрового зрелища, театрализованного обряда, спортивных программ, эстрадного представления на основе оригинальных режиссерских решений.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# **ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ



# КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

## 1. ВВЕДЕНИЕ

1. Искусство как воздействие на зрителя
2. Творчество как самовыражение художника (творца)
3. Режиссура как творческий процесс. Тренинг

**Искусство** - воздействие на зрителей определенной системой художественных образов. 2) творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах. (И. - одна из форм общественного сознания). 3) умение, мастерство, знание дела (владеть И. переживания, И. представления). 4) самое дело, требующее такого умения, мастерства (И. актера. Киноискусство, И- балетмейстера, И. массовых форм). 5) вид духовного осмысления действительности общественным чел-ком, имеющий целью формирование и развитие его способностей творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты.

В отличие от др. сфер общественного сознания и деятельности (науки, политики, морали и т. д.) И. удовлетворяет универсальной потребности человека - восприятию окружающей действительности в развитых формах человеческой чувственности. Речь идет о специфической человеческой способности эстетического восприятия явлений, фактов, событий объективного мира, предполагающей развитое творческое; воображение (Фантазия). Основной «клеточкой» И., предметно воплощающий в себе его особенности и закономерности, является художественный образ, где «живое конкретное целое» предстает в форме всеобщей индивидуальности предмета, факта, челка, события. Обладая способностью «менять нашу точку зрения на предмет» (Гегель), И. силой творческого воображения преобразует мир в представлении, делая это свободно, т. е. по законам красоты. Благодаря целостному, всеобщему характеру отражения предметов и явлений окружающего мира И. воздействует одновременно на чувство, мысль и волю людей, пробуждая и развивая в них художественное, творческое отношение к действительности.

**Творчество** - деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Т. специфично для человека. т. к. всегда предполагает творца - субъекта творческой деятельности; в природе

происходит процесс развития, но не творчества. Т. предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, воображения, интуиции, вдохновения, "озарения" (интуитивного схватывания искомого результата) и т. п. Выделяют четыре стадии процесса Т.: подготовка, созревание, озарение,

проверка. Выделяя специфику психической регуляции процесса Т. Станиславский, выдвинул представление о сверхсознании как высшей концентрации духовных сил личности при порождении продукта Т. Задача всякого творческого труда - результативная легкость. Если итог работы тяжеловесен, значит, создатели произведения остановились на полдороге. Процесс работы есть преодоление тяжести материала и своей слабости; подлинное произведение искусства, наоборот, - торжество легкости и силы.

**Ремесло-** 1) Культура трудовых профессиональных навыков и технических приемов художественной обработки различных материалов (металла, кожи, тканей и т. д.), вырабатываемых в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих художественные изделия. Профессиональный опыт ремесленника складывался путем открытия наиболее эффективных в эстетическом смысле приемов и техники художественной обработки материала, доведенных до совершенства. 2) (В театре) одно из направлений сценического искусства, имеющее дело не с внутренним чувством, а с его внешним результатом, превращенным в штамп. Р. не является искусством, ибо в нем отсутствует человеческое переживание. 3) (Перен.) знать свое ремесло - быть профессионалом.

**Режиссура** - своеобразный вид художественного творчества, позволяющий создавать пространственно-пластическое, художественно-образное решение идейно-тематического замысла произведения одного из "зрелищных иск-в" спомощью только ему присущих выразительных средств. Различают Р. драмы, муз. театра (оперы, оперетты, балета), кино, эстрады, цирка, театрализованных представления и массовых праздников. Понятие «Р.» сегодня распространяется на художественную организацию не только самых различных произведений коллективногo творчества, но и жизненных общественных акции: Р. общественных и политических компаний, презентации, режиссура художественных вернисажей и парада мод, Р. книги и муз. альбома, Р. школьного урока и т. д. Т. о., понятие «Р.» можно определить как художественный процесс создания композиции гармонического целого из различных компонентов произведений искусства и явлений реальной жизни. Все эти виды Р. отличаются своими специфическими особенностями и в то же время имеют свои общие принципы, основанные на естественных законах композиции целого в природе и в искусстве. Предметом режиссуры массового театрализованного действия является человеческое общение художественными средствами— это двуединый творческий процесс Р. художественных выразительных средств и Р. самой жизни. Результатом режиссерского процесса здесь становится образ праздничного события, образ праздничного театрализованного общения.

## *Режиссерский тренинг*

На практических занятиях по режиссуре происходит первая встреча с автором литературного произведения, делаются первые попытки самостоятельно проникнуть в его замысел и изучаются пути воплощения. Педагогические задания призваны и пробуждать художественное «чутье», интуицию студента, и направлять его на аналитическое, сознательное освоение образной системы и интонации автора. «Режиссеру надо проникнуть в авторское конкретно-чувственное ощущение мира и научиться мыслить в стилистике избранного драматурга», - говорил А.А. Гончаров. Важнейшее звено режиссерской практики - работа с актерами. Это: и умение верно распределить роли, и заразить актера своим видением автора, и пробудить его инициативу, его творчество в работе над ролью, направить его самостоятельную работу и помочь вспомогательными этюдами, упражнениями, режиссерским показом и т.д., словом, превратить актера в подлинного сотворца, соавтора работы. Прежде чем перейти к инсценировке художественной литературы, студентам могут быть предложены творческие упражнения, этюдные задания, развивающие необходимые режиссеру-инсценировщику навыки и умения. Руководитель творческой мастерской вправе решить какие именно задания станут основой режиссерского тренинга.

Множество упражнений визуального тренинга, используемых на первом курсе, мы называем заданиями в форме «зачинов». «Зачин» — это сквозное упражнение всех лет обучения. Структура «зачина» зрелищна, но она принципиально отличается от событийного зрелища, связанного с мизансценой. Зачин не событийен. С помощью различных средств сценической выразительности он призван передать только некое эмоциональное содержание зрелища. На первом курсе он может быть игрой, с которой начинается каждый урок.

Литература:

1. Мастерство режиссера / под общей ред. Н. А. Зверевой. – М.: ГИТИС, 2007. – 534 с.
2. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : [учеб. пособие для учеб. заведений культуры] / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 238 с.
3. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М.: ГИТИС, 2003. – 504 с.
4. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие для студентов / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 223 с.
5. Чечетин, А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.

6. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

## Раздел 1. Режиссура как творческий процесс

### 1. Становление и развитие режиссуры как профессии

1. Возникновение профессии режиссер
2. Режиссерский замысел
3. Система К. С. Станиславского

Режиссура возникла на рубеже XIX-XX веков. Она принесла с собой две противоборствующие идеи: идею коллективного творчества (ансамблевость исполнителей) и идею индивидуального режиссерского творчества. Эта идея требовала единоначалия – подчинения исполнителей художественному замыслу режиссера.

**Режиссер** – от фр. управлять, распоряжаться. Режиссер – управляющий творческим процессом, организатор творческого процесса, дающий верное направление согласно собственному замыслу.

Режиссура как профессия зародилась за рубежом в первой половине XX века. Режиссура никогда не была в отрыве от художественных направлений эпохи – натурализма, символизма, футуризма, модерна, экспрессионизма, сюрреализма, интеллектуализма. Ее яркие представители: Л. Кронек, А. Антуан, О. Брам, М. Рейнхардт, Г. Крег, А. Анпия, Ж. Кокто, А. Арто, Ж. Копо, Ш. Дюллен, Ж. Питоев и другие. В России в начале этого ряда стоят фамилии К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. XX век в России подарил миру Театр Станиславского, Театр Мейерхольда, Театр Грановского, Театр Таирова, Театр Вахтангова.

**Режиссерский замысел** - 1) задуманный план действий, деятельности, намерение. 2) Заложенный в произведении смысл, идея. 3) (В искусстве) исходное представление художника о своем будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. Планы, заявки, наброски, этюды, эскизы, режиссерская экспликация - наиболее распространенные формы внешней фиксации 3. Различают драматургический и режиссерский замысел.

**Драматургический замысел** предполагает определение коллизии исходного жизненного события, определение действующих сил театрализованного представления и развития их столкновения

(драматического конфликта), определение композиции театрализованного представления, монтажных эпизодов. В массовом театрализованном действии драматическая коллизия существует не только в сюжете сценария, но и в общении со зрителем, с реальными героями -участниками праздника.

*Замысел режиссерский*— это преддверие, образное видение целостной пространственно-временной модели массового театрализованного действия(концерта, представления, игры, праздника);эмоциональное и зримое ощущение его идеи,темы, формы и т. д. Режиссерский замысел является первоначальным, исходным моментом подготовки. Он вызывается жизненным событием, жизненной проблемой, которая волнует людей и самого режиссера. Он определяет сценарный и режиссерский ход, образное воплощение жизненной темы.

Основными факторами, влияющими на характер режиссерского замысла являются: идейно-тематическая направленность представленияэкономические возможности постановки, участники и их возможности, временные условия постановки, репетиционные и сценические возможности постановки, личность самого автора-постановщика, его гражданская позиция, мировоззрение, жизненные принципы, опыт и вкус.

*Все начинается с замысла.* Без него нет решения любого театрализованного мероприятия. С чего же начинается сам замысел? Это рассказ режиссера в образно - эмоциональной форме своего видения будущего театрализованного действия с использованием всех средств театральной выразительности ( свет, музыка, шумы, оформление), с указанием характера изменения места действия, приемов активизации зрителя, использованием сценарно-режиссерского хода, который будет органично и образно сочетать все эпизоды сценария и вести сквозное действие к сверхзадаче. Это своеобразная творческая работа режиссера по раскрытию темы сценария. Письменно излагаются все режиссерские видения, технологические приемы и образные решения. Также нужно раскрыть определенную атмосферу каждого эпизода и приемы ее художественной трансформации, подчеркнуть зависимость атмосферы от темпо-ритма. В замысле режиссер также дает общую характеристику основным действующим лицам и говорит о трактовке образов. Необходимо помнить, что замысел определяется временем. Потому что время изменяется, меняемся и мы, наши мысли, наше сознание, и то, что было вчера невозможно, сегодня это уже обычное явление и норма жизни. Режиссер определяет конфликт праздника, мероприятия. Задача режиссера в период подготовки мероприятия - «заразить» коллег своим видением, сделать собственный замысел общим делом. Работу над воплощением замысла для лучшего его изложения следует распределить следующим образом: работа с

художником, работа с композитором, работа с балетмейстером, работа с художником по свету (осветителем), работа с исполнителями.

### ***Система К. С. Станиславского***

***Система*** - (гр. systema - целое, составленное из частей соединение), 1) техническое устройство, конструкция. 2) То, что стало нормальным, обычным, регулярным. 3) Форма организации чего-либо 4). Определенный порядок в расположении чего-либо, в действиях. 5) Нечто целое, представляющее собой единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи частей.

*Система Станиславского* - практическое учение о природных органических законах актерского творчества. Цель С. С. – разбудить естественную природу актера для органического творчества в соответствии с его сверхзадачей, вызвать к жизни органичный, естественный процесс самостоятельного и свободного творчества. Суть С. С. - в совершенствовании внутренней и внешней техники актера, сделать этот инструмент податливым творческому импульсу, т. е. готовым в любой момент осуществить нужное действие. Внутренняя техника заключается в создании необходимых внутренних (психических) условий для естественного и органического зарождения действия, которое осуществляется через тренировку внимания сценического, сценической свободы мышц, правильной оценки предлагаемых обстоятельств (сценическая вера) и возникающее на этой основе желание действовать. Воспитание актера в области внешней техники имеет целью сделать физический аппарат актера (его тело) податливым внутреннему импульсу через тренировку техники речи, постановку голоса, гимнастики, акробатики, фехтование, ритмики, танца, сценического движения и т. п.

*Ремесло* по Станиславскому основано на пользовании готовых штампов, по которым зритель может однозначно понять, какие эмоции имеет в виду актёр.

*Искусство представления* основано на том, что в процессе длительных репетиций актёр испытывает подлинные переживания, которые автоматически создают форму проявления этих переживаний, но на самом спектакле актёр эти чувства не испытывает, а только воспроизводит форму, готовый внешний рисунок роли.

*Искусство переживания* — актёр в процессе игры испытывает подлинные переживания, и это рождает жизнь образа на сцене.

### ***Основные принципы системы***

*Принцип жизненной правды* — это основной принцип игры актёра. Актёр должен переживать то, что происходит с персонажем. Эмоции, испытываемые актёром, должны быть подлинными, настоящими. Актёр должен верить в «правду» того, что он делает. Актёр не должен изображать что-то, он должен проживать на сцене что-то.

*Предлагаемые обстоятельства.* Чувства актёра — это его собственные чувства, источником которых является его внутренний мир. Он многогранен, поэтому актёр, прежде всего, исследует себя и пытается найти нужное ему переживание в себе, он обращается к собственному опыту, или пытается пофантазировать, чтобы найти в себе то, чего он никогда не испытывал в реальной жизни. Чтобы персонаж чувствовал и действовал наиболее верным образом, необходимо понять и продумать обстоятельства, в которых он существует. Обстоятельства определяют его мысли, чувства и поведение. Актёр должен понять внутреннюю логику персонажа, причины его поступков. Актёр должен для себя «оправдать» каждое слово и каждое действие персонажа, то есть понять причины и цели. Сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности». Актёр должен знать все обстоятельства, в которых находится его персонаж.

*Принцип действенного анализа материала;* не изображать, а проживать роль «здесь и сейчас». Любая эмоция, любое действие должно родиться на сцене. Актёр должен проверить на логику то или иное действие. Действие, таким образом совершённое, будет естественным и оправданным. Если одно и то же действие из спектакля в спектакль будет повторяться без внутреннего оправдания, то оно не станет «штампом». Актёр каждый раз будет выполнять его по-новому.

*Работа актёра над своими собственными качествами.* Для того, чтобы иметь возможность придумывать обстоятельства роли, актёру необходимо обладать развитой фантазией. Для того, чтобы роль получалась максимально «живая» и интересная для зрителя, актёр должен использовать свою наблюдательность (замечать в жизни какие-то интересные ситуации, интересных, «ярких» людей и т. д.) и память, в том числе и эмоциональную (актёр должен уметь вспомнить то или иное чувство для того, чтобы быть в состоянии снова его пережить). Ещё один важный аспект профессии актёра — умение управлять своим вниманием. Актёру необходимо, с одной стороны, не уделять внимания залу, с другой стороны, максимально концентрировать своё внимание на своих партнёрах, на том, что происходит по действию пьесы. Кроме того, существуют технические моменты. Актёр должен уметь встать в свет, уметь «не свалиться в оркестровую яму» и т. д. Он не должен концентрировать на этом своё внимание, но должен избегать

технических накладок. Таким образом, актёр должен уметь управлять эмоциями, вниманием, памятью. Важный аспект актёрской деятельности — работа со своим телом. Во-первых, эти упражнения избавляют человека от телесных зажимов, во-вторых, развивают пластическую выразительность.

### *Взаимодействие с партнёрами*

Творчество в театре чаще всего носит коллективный характер. Актёр работает на сцене вместе с партнёрами. Взаимодействие с партнёрами — очень важный аспект актёрской профессии. Партнёры должны друг другу доверять, друг другу помогать и содействовать. Чувствование партнёра, взаимодействие с ним — один из основных элементов актёрской игры, позволяющих поддерживать включённость в процесс игры на сцене.

### Основные элементы системы

- *сценическое внимание*
- *действие «если бы», предлагаемые обстоятельства*
- *куски и задачи*
- *событие*
- *оценка*
- *решение*
- *сценическое общение*

### Литература:

1. Ершов, П. М. Искусство толкования : в 2 ч. / П. М. Ершов. – Ч. 2 : Режиссура как художественная критика. – Дубна : Феникс, 1997. – 591 с.
2. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера : учеб. пособие / Б. Е. Захава ; под общ. ред. П. Е. Любимцева. – 6-е изд., стер. – СПб. : Лань ; Планета музыки, 2013. – 432 с.
3. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. / сост., ред. текстов и коммент. А. В. Февральского ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Ростюцкого. – М. : Искусство, 1968. – Ч. 2. – 1968. – 643 с.
4. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра: [о Моск. худож. театре] : воспоминания, статьи, заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко ; сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова. – М. : Правда, 1989. – 575 с.



5. Станиславский, К. С. Мое гражданское служение России: Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / К.С. Станиславский ; сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1990. – 653 с.

## 2. Основные функции режиссера

1. Составляющие режиссерской профессии по теории К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко
2. Режиссер как автор массового театрализованного действия
3. Профессионально–важные качества профессии режиссера

Есть разные толкования слова «режиссер». По одной версии, оно происходит от латинского «управляющий» и сродни слову «режим» — установленный порядок, диктатура. По другой версии, слово «режиссер» происходит от французского глагола «regir», который, в свою очередь, произошел от латинского «regere» — «прямо вести, давать надлежащее направление», и тогда режиссер — это человек, направляющий действия людей к достижению какой-либо цели. В английском языке слово «режиссер» звучит как «director» — «директор». Общими типологическими (родовыми) признаками режиссуры являются: — интерпретация драматургического материала; организация и руководство творческим коллективом, объединенным и подчиненным всеми средствами выражения основной идеи художественного образа; психолого-педагогическая деятельность (работа с актером как основным транслятором художественного замысла и с творческим коллективом).

В функции режиссера входит формирование образа праздника, спектакля, фильма в целом, работа над психологическим и пластическим рисунком роли каждого актера, внимание ко всем компонентам спектакля, начиная с его пластического оформления и заканчивая работой с массовой.

По мнению режиссера-теоретика *К. С. Станиславского* «режиссер распадается на следующие составные отрасли: 1. Режиссер-администратор 2 режиссер – художественный руководитель 3. Режиссер – художник, 4. Режиссер – литератор, драматург 5. Режиссер – психолог 6. Режиссер – постановщик 7. Режиссер – критик 8. Режиссер – учитель».

*В. И. Немирович-Данченко* сократил и обобщил 8 назначений режиссера по Станиславскому до 3-х:

1. *режиссер* — *толкователь*, он же автор интерпретации материала, текста, сценария, пьесы. Они истолковывает исполнителям замысел автора литературного текста и собственный режиссерский замысел.

2. *режиссер* — *зеркало*, отражающее индивидуальные качества актера. Режиссер должен раствориться в актере.

3. *режиссер* — *организатор*. Организатор творческого процесса.

*Режиссер как автор массового театрализованного действия*

Режиссер — зеркало. Важнейшая его способность — почувствовать индивидуальность актера, одновременно и следовать за волей актера и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Режиссер должен обладать глубокими знаниями в истории, культуре и искусстве. Он должен уметь проникаться духом эпохи, разбираться в психологии человека, хорошо знать актера, его сильные стороны характера и актерской индивидуальности.

Особенность профессии режиссера состоит в том, что он может воздействовать на людей, развивать их духовно. Режиссер должен развить в себе «эстетическую интуицию» основанную на высоком художественном вкусе. Он должен знать классическую и современную драматургию, а также быть в курсе последних тенденций в мире культуры и искусства своей страны.

Работа с актером, одна из ключевых проблем режиссуры. Существует три типа взаимоотношений актера и режиссера. *Первый* - идеальный, встречающийся довольно редко: полное творческое совпадение, совместное творчество и поиск истины. *Второй* - режиссер и актер пробиваются друг к другу, словно шахтеры, роющие туннель с двух сторон. И *третий*, самый огорчительный - полное несовпадение взглядов и желаний, когда режиссер просто навязывает рисунок роли сопротивляющемуся актеру.

*Профессионально-важные качества профессии режиссера:* организованность, самодисциплина; предусмотрительность; пунктуальность, педантичность; решительность; самодостаточность, способность организовывать свою деятельность в условиях большого потока информации и разнообразия поставленных задач; способность планировать свою деятельность во времени; стремление к профессиональному совершенству; коммуникабельность (ориентация на взаимодействие с людьми, общительность); слуховая дифференциальная чувствительность (способность различать: тембр, длительность, высоту, силу звука, ритм, фоновые или разнообразные шумы); устойчивость зрительной чувствительности во времени; быстрая хорошая зрительная оценка размеров предметов; хорошее зрительное восприятие расстояний между предметами; способность к

восприятию пространственного соотношения предметов; хорошее различение отрезков времени; хорошее цветовое восприятие; внимание к деталям; избирательность внимания; переключаемость внимания (способность быстрого переключения внимания с одного объекта на другой или с одной деятельности на другую); развитый объем внимания (способность одновременно воспринимать несколько объектов); способность к образному представлению предметов, процессов и явлений; способность к переводу образа в словесное описание; способность к созданию образа по словесному описанию; способность наглядно представлять себе новое явление, ранее не встречавшееся в опыте, или старое, но в новых условиях; предметность (объекты реального мира и их признаки) мышления; ассоциативность мышления; интеллектуальность мышления; интуитивное мышление; стратегическое мышление; творческое мышление; эрудированность; ораторские способности; способность речевого аппарата к интенсивной и длительной работе; умение грамотно выражать свои мысли; активность; умение быстро ориентироваться в окружающей обстановке; умение работать в условиях ненормированного графика; артистические способности; литературные способности; организаторские способности; склонность к исследовательской деятельности; способность анализировать и сопоставлять факты; способность принимать быстрые и нестандартные решения; способность устанавливать контакты с людьми; творческие способности; умение импровизировать; умение оказывать влияние на публику; умение предвидеть результат; умение работать в команде; чувство гармонии.

Литература:

1. Рудницкий, К. Л. Русское режиссерское искусство, 1898–1907 / К. Л. Рудницкий ; отв. ред. А. М. Смелянский. – М.: Наука, 1989. – 384 с.
2. Станиславский, К. С. Этика / К. С. Станиславский // Работа актера над собой / К. С. Станиславский; вступ. ст. А. Д. Попова. – М. : Искусство, 1981. – Ч. 2.
3. Станиславский, К. С. Мое гражданское служение России: Воспоминания. Статьи. Очерки. Речи. Беседы. Из записных книжек / К. С. Станиславский; сост., вступ. ст. и коммент. М. Н. Любомудрова. – М.: Правда, 1990. – 653 с.
4. Таиров, А. Я. О театре / А. Я. Таиров; ком. Ю. А. Головащенко [и др.]. – М.: ВТО, 1970. – 603 с.
5. Чехов, М. А. Путь актера / М. А. Чехов. – М.: ООО «Транзиткнига», 2003. – 554 с.

#### 4. Воспитание режиссерских способностей

1. Развитие внимания, фантазии, воображения
2. Восприятие как процесс и воспитание у режиссера восприятия искусства
3. Этюд – тренаж для режиссера

«Научить режиссуре невозможно, но научиться можно», - так считал В. Э. Мейерхольд, который замечал, что учебник по режиссуре он напишет очень быстро, ему достаточно двадцати страниц текста, в котором он сформулирует, чего не должен делать режиссер. Когда же Всеволода Эмильевича спрашивали, а что все-таки должен делать режиссер, то он говорил: «А этого я не знаю». Однако режиссера можно вооружить разными режиссерскими методами, в том числе и «мейерхольдовским», но это не даст никаких гарантий. Воспитать в начинающем режиссере высокий художественный вкус, внимание, воображение, фантазию, восприятие собственного внутреннего мира и мира внешнего, научиться восприятию и пониманию искусства – вот что стоит в задачах преподавателей.

*Воспитание художественного вкуса* – это чтение лучших образцов отечественной и зарубежной литературы, знание всех видов искусства, умение хорошо ориентироваться в направлениях искусства, прослушивание музыки разных стилевых направлений; регулярные походы на выставки, в театр, кинопоказы, музеи, праздники и фестивали, путешествия и многое другое.

*Художественность* - мера эстетической ценности произведения искусства, степень его красоты. Критерий Х. предполагает соответствие специфического содержания искусства реальной действительности, а также соответствие содержания его форме, достигаемое талантом и мастерством художника. Методическая сущность элемента Х. может быть осмыслена как широкое синтезированное использование разнообразных эмоциональных средств выражения в драматургии представления (образного слова, муз. фрагментов, кинодокументов, театрального, пантомимического или хореографического действия)

*Художественный* 1) относящийся к искусству, к деятельности в области искусства (Х. руководитель, Х. училище). 2) Изображаемая действительность в образах.

**Внимание**- способность сконцентрироваться на каком-либо определенном реальном или идеальном объекте (предмете, событии, образе, рассуждении и т. д.) в данный момент времени. В. - основа внутренней техники актера и режиссера. Различают *непроизвольное, произвольное и постпроизвольное* внимание.

*Непроизвольное В.* имеет пассивный характер, ибо навязывается субъекту внешними по отношению к целям его деятельности событиями. Этот вид В. характеризуется тем, что выбор объекта производится чел-ком неосознанно, стихийно, независимо от сознательных намерений, в силу особенностей объекта новизны, силы воздействия, соответствия актуальной потребности и пр. Объектами непроизвольного В. актера являются зрители, сам актер и его партнер (не как образ, а только как его коллега по работе). В. в массовом действе — это непредвиденные реальные обстоятельства, жизненные факты, возникающие в момент творческого действия. Физиологическое проявление этого вида внимания - ориентировочная реакция.

*Произвольное внимание* заключается в том, что выбор объекта производится сознательно, преднамеренно и требует со стороны исполнителя и зрителя волевых усилий. Оно отличается активным характером и сложной структурой; по происхождению связано с трудовой деятельностью. В условиях затрудненной деятельности оно предполагает использование специальных приемов сосредоточения, поддержания распределения и переключения В. Сценическое В. требует сосредоточенности как на реальных, так и на воображаемых объектах.

В *массовом действе* главным объектом произвольного В. исполнителей являются зрители, участники праздника. Задача режиссера, ведущего, исполнителя - направить жизненное В. зрителя на игровое художественное действие, увлечь его объектом сценической, или праздничной игры.

*Постпроизвольное* внимание возникает на основе произвольного В. и заключается в сосредоточении на объекте в силу его ценности, значимости или интереса для личности. Его появление возможно по мере развития автоматизации деятельности, а также в результате изменений мотивации (например, сдвиг мотива на цель). При этом снимается психическое напряжение и сохраняется сознательная целенаправленность.

**Воображение** - психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимающихся человеком в действительности, позволяющая представить результат труда до его начала, тем самым ориентируя человека в процессе деятельности. В. входит в любой трудовой процесс и является

необходимой стороной любой творческой деятельности (художественной, конструкторской, научной). В художественном, в театральном творчестве — это способность воспроизводить образы, пережитые раньше в действительности, комбинировать части и все пережитое в разное время, сочетая эти образы в новом порядке, группируя их в новое целое. Для режиссера массовых праздничных действий В. — это умение в самом замысле представить себе реальный ход будущего праздничного действия и сверять с этим воображаемым ориентиром свои режиссерские задания, возбуждать образное мышление и стремления всего творческого коллектива.

**Восприятие** - целостное отражение в сознании предметов, ситуаций и событий, возникающее при непосредственном воздействии на органы чувств, сложный процесс приема и преобразования информации, обеспечивающий организму ориентировку в окружающем мире. Как форма чувственного отражения предмета включает обнаружение объекта в поле В., различение отдельных признаков в объекте, выделение в нем информативного содержания, цели действия, формирование образа В.

В зависимости от доминирующего анализатора различают зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и вкусовые В.; в зависимости от формы существования материи - В. пространства, В. времени, В. движения, в зависимости от внимания - произвольное и непроизвольное В. (напр., наблюдение). На основе последнего строится система обучения актерскому и режиссерскому мастерству в отечественной театральной школе, создаются индивидуальные, групповые, массовые игры.

**Восприятие искусства** - процесс активного личностного общения с художественным произведением, способность увидеть, почувствовать и создать образ в своей душе; это духовное сотворчество воспринимающего с художником, творцом. В в. и. существует уровень непосредственных впечатлений и переживаний.

В отдельных случаях восприятие происходит на уровне внеш. форм художественного произведения, оно ограничивается простым узнаванием, которое Аристотель называл радостью узнавания "Ах как похоже!". Подлинные произведения искусства востребуют и формируют в процессе взаимодействия с публикой наиболее сложные и высокие формы внутреннего человеческого восприятия. Это не только восприятие линий, красок, звуков, выраженных словами образов, но и того, что скрыто или заключено в них - мыслей и чувств художника, претворенных в образную систему, ощущения в какой форме выражено содержание, каков "язык" произведения.

**Работа над этюдом.** Для режиссера *этиод* это средство воспитания творческой фантазии и элементов режиссерского исполнительского мастерства, это одно из выразительных средств театрального действия. Этиод для режиссера первый маленький законченный спектакль, первое зрелищное представление со своей сверхзадачей, эмоциональной наполненностью, жанровым решением, световым и музыкальным оформлением. В этиоде режиссер учится мыслить нелитературными категориями, а действием, пространственно-пластическими и звуко-ритмическими категориями. В работе над этиодом тренируется творческое воображение и фантазия в трех нужных направлениях и планах:

1. В сценарном плане (оригинальный сценарий);
2. В режиссерском плане (умение найти образное постановочное решение сценарного материала);
3. В исполнительском плане (умение работать с исполнителем над созданием яркого образа героя);

Работа над этиодом завершается созданием сценарного плана или сценария. В сценарном плане должны быть четко определены предлагаемые обстоятельства:

Время – когда происходит действие.

Место – где происходит действие.

Кто действует – краткая характеристика действующих лиц.

Что происходит – краткое изложение действия.

Главная задача режиссера в период работы над этиодом научиться выражать основную идею замысла всеми режиссерскими и исполнительскими средствами через организацию короткого сценического действия. Этиод не должен строиться по принципу зарисовки живых картинок, произвольно выхваченных из жизни, не должен быть примитивной иллюстрацией. В этиоде должен быть показан человек и его мысли, чувства. Раскрывающие через поступки и действия, в которых должна звучать и реализоваться главная мысль этиода. Построить этиод – это не только правильно определить исходное событие – причину, порождающую действие и сверхзадачу – конечную цель. Чтобы этиод стал интересным в нем должен быть конфликт – процесс борьбы и неожиданный поворот в действии. В развитии действия должно неизменно присутствовать противодействие. Если даже нет открытого конфликта, действие должно стать преодолением чего-то. Должны быть определены какие-то препятствия – это и является движущей пружиной этиода. Строить этиод следует путем поиска и тщательного отбора препятствий, но препятствия эти должны возникнуть не случайно, а закономерно из учета всего круга предлагаемых обстоятельств.

Чтобы выстроить в этюде процесс борьбы, нужно в первую очередь определить с кем или с чем борется герой.

Развивать творческое воображение и фантазию в режиссерском плане это значит:

1. анализировать драматургический материал, определить круг проблем, идею, сверхзадачу;
2. переводить литературные описания на язык действия, пластики и звуко-ритмические компоненты;
3. увидеть образ своего этюда, учитывая предлагаемые обстоятельства и событийный ряд, найти соответствующую жанровую тональность. Научиться правильно организовать сценическо-игровое пространство;
4. определить, что будет сквозным действием;

В *одиночном этюде* действует один исполнитель, для передачи своих мыслей он пользуется не словом, а действием- основным выразительным средством зрелищного искусства.

*Парный этюд*, в нем легче всего закрепляются важные элементы общения: пристройка и взаимодействие. В парных этюдах, в процессе общения раскрываются столкновения противоположных интересов, стремлений, страстей двух действующих героев. Это и создает конфликтную ситуацию в процессе действия, поэтому процесс действия с партнером должен рассматриваться, как процесс непрерывной борьбы. Здесь важны действия не только одного, но и противодействия другого.

*Групповой (массовый) этюд*. В нем участвуют от 3 и более исполнителей. В основе его находится событие, объединяющее всех участников. Задача, которая должна быть определена с самого начала работы над этюдом режиссером, является объединяющей для всех исполнителей.

Литература:

1. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Мн.: Экономпресс, 2003.- 416 с.
2. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.:Полииздат, 1989. – 447с.
3. Эфрос, А. В. Профессия: режиссер /А. В. Эфрос. - М.: Искусство, 1979.- 367 с.100.
4. Попов, А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. – М.: Всерос. театр. общ., 1979. – 518 с.



5. Режиссерский театр: Вып. 1: От Б до Ю. Разговоры под занавес века [Сборник / Авт. проекта и ред.-сост.: А.Смелянский, О.Егошина. - М.: Моск. художеств. театр, 1999. — 530 с.

#### 4. Мизансцена – язык режиссера

1. Назначение мизансцены
2. Искусство мизансцены
3. Виды мизансцен

*Мизансцена* - есть расположение актеров в пространстве сцены в отдельные моменты спектакля. Можно говорить и о массовых, групповых мизансценах, и о мизансценах тела отдельно взятого актера.

Мизансцена - одно из важнейших выразительных средств режиссера и актера в процессе реализации замысла. По своему композиционному построению мизансцены могут быть чрезвычайно разнообразны: фронтальные, диагональные, круговые и т.д. Учиться композиции необходимо, не только внимательно наблюдая жизнь, но и познавая скульптуру и живопись: формы, объемы, цвет, линии, ритмы и контрасты этих объемов и линий, их ритмическое разнообразие, их статику или динамику и т.д. Вс. Мейерхольд говорил, что его, часто отмечаемая зрителями, изобретательность в области мизансценирования «есть результат упорной большой работы, работы над воображением».

Многое дает в этом смысле подробное рассматривание таких известных картин, как, например, «Боярыня Морозова», «Меншиков в Березове» Сурикова или «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

*Искусство режиссера, как и актера, — это во многом умение мыслить пластическими образами, видеть действия персонажей в живой выразительной пластике.* Интересная мизансцена всегда создается как результат конфликтов разнообразных характеров, их поведения, физического самочувствия и т.д. А. Д. Попов писал, что художественным идеалом для режиссера являются мизансцены, «которые, конкретно выражая существо происходящего и будучи жизненно правдивыми, в то же самое время в своей образной пластической выразительности возвышались бы до художественного выявления идеи спектакля».

*Мизансцена*, рожденная и исторгнутая из глубины режиссерского сердца, мизансцена, развернутая во времени и в пространстве, часто звучит как режиссерская новелла, музыкальная сюита или злая эпиграмма. И если это звучание связано с эмоциональным «зерном» пьесы, поэтическим строем произведения, — оно волнует зрителя и неотъемлемо от мыслей и чувств, возбуждаемых пьесой. Мы помним такие мизансцены у наших больших

мастеров — Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Марджанова и у лучших режиссеров — наших современников. Они врезаются в память яркими образами режиссерского искусства.

*Искусство мизансцены* заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия литературного материала выраженными пластически, через актеров.

Театрализованный праздник, спектакль, обретает свою художественную заразительность и силу через определенную стилистику мизансцен, верно выражающих мысль, через их характер, графический рисунок, через темпо-ритм их движения.

Как танец — язык балета, так пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера.

Мизансцена, несомненно, одно из могущественнейших средств выражения замысла режиссера, его чувств и мыслей, порожденных пьесой и отраженной в пьесе жизнью.

Но видеть все действия в живой пластике для режиссера мало, ему приходится овладевать законами лепки не только отдельных фигур, но и больших человеческих масс. Это искусство полностью определяется особыми качествами композиционного дарования режиссера. Без этого дара вообще нельзя из множества деталей и частных *построить* целое художественное произведение, то есть спектакль.

Хорошая, верная, образная мизансцена никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режиссера — она всегда является следствием комплексного решения ряда творческих задач. Сюда входят и раскрытие сквозного действия, и целостность актерских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и, наконец, атмосфера, в которой протекает действие. *Всем этим формируется мизансцена, и все это формирует мизансцену.*

Режиссер знает, что сценическое действие являет собой процесс борьбы движущих сил литературного материала. Логика развития этой борьбы, то есть сквозное действие, имеет внутри каждой картины или акта ряд напряженных этапов, которые режиссер и формирует в мизансцене. Нельзя лепить мизансцены из пассивной актерской массы. Необходимо иметь разбуженного к действию, целесообразно действующего актера. Актер не один на сцене, их часто бывает много, их действия могут выливаться стихийно. Вот здесь-то и начинается процесс организации той борьбы, в которую выливаются противодействующие силы пьесы.

Все действия актеров на сцене требуют яркой, впечатляющей сценической формы. Это не просто упорядочение стихийно возникшей борьбы, а поиски такого выразительного языка, какой мы знаем в скульптуре, в живописи.

Наблюдающееся у молодых режиссеров стремление скорее освоить мастерство мизансцены объясняется именно тем, что мизансцена является как бы зримым плодом режиссерского искусства.

При элементарном понимании мизансценирования существует даже специальный, ремесленный термин — «разводка». Возникает впечатление, что *мизансценирование*— это особая область режиссерской работы, мало связанная с остальной деятельностью режиссера.

*Все это, конечно, неверно и является результатом примитивного понимания мизансцены как расположения действующих лиц на сцене для соответствующего диалога. Следовательно, спешить и начинать с установки актеров в мизансцены это значит, не раскрыв содержания, пытаться его формировать.*

*Мизансцена* - (фр. *mise en scene* - размещение на сцене), расположение актеров на игровом пространстве в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей вещественной средой в тот или иной момент сценического действия. Назначение М. - через внешние, физические взаимоотношения между действующими лицами выразить их внутреннего (психологические) отношения и действия.

*Мизансцена* - язык режиссера, это самое "материальное" осязаемое средство образного выражения режиссерской мысли, объединяющее гармоническое целое все выразительные художественные действия (музыкальное, изобразительное, световое, цветовое, шумовое и т. д.). М. — это пластический звуковой образ, в центре которого живой, действующий человек.

Искусство М. заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами. В характере М. больше, чем в чём-либо другом проявляется стиль и жанр постановки. Последовательный ряд мизансцен называют режиссерским рисунком. М. должна быть действенна (выражать взаимоотношения и борьбу персонажей), композиционно организована в определенной сценической среде и пространстве, вбирать в себя все слабые моменты внутренней жизни героев, их физическое самочувствие, темп-ритм и т. п.

М. большей частью носят центростремительный (когда все присутствующие на сцене тянутся друг к другу или к какой-то точке в центре между ними) и центробежный (когда все испытывают тенденцию оттолкнуться друг от друга) характер. Когда все действующие лица стремятся перенестись куда-то вне сценической площадки, с точки зрения экспрессии такая М. называется проекционной: композиция как бы проецируется на другое место вся целиком. Наиболее распространены геометрические определения М.

По отношению к зеркалу сцены - фронтальные, диагональные, круговые, кольцевые и т. п. По отношению к центру сцены - концентрические и эксцентрические. По отношению к его объему - пирамидальные, цилиндрические, кубические и т. п.

**Главные качества М.:** жизненная основа, действительность, пластическая контрастность и парадоксальность, ограничительная графика, контрапункт, непосредственность.

Режиссер массового театрализованного действия организует мизансценами игровое пространство, включая в него всех участников праздника, образуя их массовое игровое общение. М. могут быть метафорическими, гиперболическими, и ироническими. Театральная терминология делит М. на главные и неглавные, узловые, проходные, служебные, неизбежные, неминуемые.

*Узловые, центральные* М., которые в своей пластической выразительности возвышаются до художественного выявления смысла режиссерского замысла, образного выражения его идеи.

**М. финальная** - М., выражающая образный смысл представления, его идею, создающая единение исполнителей и зрителей, запечатлевая духовный образ праздничного театрализованного действия.

**М. опорная** — это основное расположение действующих лиц, художественных коллективов, которое определяет построение мизансцен данного номера или эпизода. К опорной М. можно отнести и кульминационные образные мизансцены, выражающие жизненный и символический смысл данного эпизода или всего представления.

**М. переходная** - М., осуществляющая переход от одной опорной М. к другой. Переходная М. является важнейшим элементом монтажа массового представления, соединяя его художественные элементы и структурные части в единое органическое целое.

*М. имеют свою скульптурность, живопись, мизансценические тропы.*

**Мизансценическая рифма**, один из признаков формы стихотворной М, повтор "созвучных" мизансцен (ср. с ритмическим повтором созвучных слов в стихотворении). Схожесть мизансцен временная и пространственная. Она достигается через повторяемость поз, синхронность в движениях, симметрию в расстановке фигур, зеркальную (мизансцена зеркальная) и теневую графику.

*Симметричная М.* создает на сцене композиционное равновесие. Композиция ряда пьес Мольера, комедий "плаща и шпаги" симметрична: два отца, одна или две пары влюбленных, слуга и служанка. В финале пьесы это обнаруживается наглядно. В *асимметричной М.* проявляется неуравновешенность, неустойчивость, напряжение, в которых ярко проявляется динамика действия. (Пластический синхронный канон).

*Зеркальная М.*, прием, при котором невидимое зеркало предполагается стоящим в профиль к зрителю, чаще всего посередине сцены, так что находящийся на одной ее половине актер служит как бы отражением, др., действующего на противоположной стороне. Разновидность зеркальной М. включает в себя прием отражения в воображаемом зеркале, расположенном параллельно рампе. Актер как бы видит объекты в зрительном зале. Лицо актера раскрыто, движения независимы, речь течет свободно, мизансценическая графика ничем не ограничена. Зеркальная мизансцена - наиболее распространенный прием эстрадного искусства.

Литература:

1. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: учеб. пособие / Б. Е. Захава; Под общ. ред. П. Е. Любимцева. – 6-е изд., стер. – СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. – 432 с.
2. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века: Хрестоматия / СПб. Гос. Академия театр. Ис-ва; редкол.: Л. Гительман, В. Максимов. – СПб.: Чистый лист, 2004. – 320 с.
3. Лордкипанидзе, Н.Г. Режиссер ставит спектакль / Н.Г.Лордкипанидзе. - М.: Искусство, 1990.- 288 с.
4. Мастерство режиссера / Под общей редакцией А. Н. Зверевой. – М.: ГИТИС, 2002. – 472 с.
5. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы: Ч. 1-2 / [Сост., ред. текстов и коммент. А.В.Февральского; Общ. ред. и вступ. ст. Б.И.Ростоцкого].- М.: Искусство, 1968 Ч. 2.- 1968.- 643с.
6. Мочалов, Ю.Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие для учеб. заведений культуры / Ю. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 238 с.

#### **4.Сценическая атмосфера. Произведения живописи, скульптуры, графики, художественной фотографии как основа для этюдов и упражнений**

**Атмосфера** - (от греческого - atmos- пар и sphaira -сфера, шар) – газовая оболочка небесного тела, удерживаемая гравитацией. 1) воздушная среда. 2) окружающие условия, обстановка, общественное окружение, среда.3) (В театрализованном представлении) выразительные средства передачи содержания представления, праздника и создания праздничного настроения. А. - душа массового действия, духовный воздух, связывающий всех участников праздника, представления (исполнителей и зрителей). А.

массового действия органически вытекает из жизненной А. места, где это действие происходит. Преобразуя в соответствии с идейным замыслом различными средствами художественного воздействия: сценографией, музыкой, светом, образом общения и т. д. жизненную А. в А. праздничную, реж-р выражает духовный смысл праздника, как жизненного события.

**Сценическая атмосфера** всегда порождается основными событиями, взаимосвязана со сквозным действием, она является одновременно и следствием, и причиной этих событий. Часто новое событие в жизни действующих лиц вызывает к жизни новую атмосферу.

Но легче мы сможем познать *атмосферу* как выразительное средство сценического искусства на современной пьесе, ибо она скорее понудит к пристальному наблюдению за окружающей нас жизнью, где мы и увидим различные атмосферы, связанные с теми или иными событиями, местом и временем действия.

Научившись видеть и ощущать атмосферу в окружающей нас жизни, мы увидим и как бы откроем для себя целый ряд совершенно конкретных ее выразителей, о которых уже говорили: темпо-ритм, психофизическое самочувствие людей, тональность, в которой они разговаривают, мизансцены, в которые они невольно, без какого-либо режиссера, группируются, и т. д. А когда мы научимся все это видеть и чувствовать в жизни, нам легче будет найти соответствующие средства сценического воплощения атмосферы в спектаклях.

Чтобы разобраться более подробно в понятии атмосферы, вернемся к жизненным наблюдениям. Каждому делу, месту и времени присуща своя атмосфера, связанная именно с этим делом, местом и временем.

Разве можно себе представить хирургическую операцию без внутренней сосредоточенности людей, без четких, точных движений, без тишины и белых халатов, то есть без атмосферы, присущей данному делу (операции) и этому месту (операционной)?

Можно ли вспомнить железнодорожный вокзал без напряженных ритмов торопливости, без чемоданов, носильщиков, без буфета с фальшивыми пальмами, без соответствующих звуков, характерных для вокзала? Наблюдал ли кто-нибудь в аптеке суетливый, веселый, громкий смех, и вспоминает ли кто-нибудь аптеку без запаха лекарств? Разве картинная галерея не имеет своей атмосферы, ничем не похожей на атмосферу, допустим, завода тяжелого машиностроения? Атмосфера бесплацкартного железнодорожного вагона за пять минут до отхода поезда не имеет ничего общего с атмосферой этого же вагона в пути, через час после отхода поезда. Все ходят по вагону из конца в конец, в проходе толкучка. Никому нет дела до окружающих. А через десять минут после отхода поезда все стихает. Поезд дальнего следования, ехать придется долго. С интересом разглядывают друг друга. Люди стали внимательны, любопытны и

предупредительны друг к другу. В вагоне воцарилась другая атмосфера. Следовательно, атмосфера — понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий.

Разное время дня — утро, полдень, глубокая ночь, которую мы проводим в лесу, в степи, в горах, — имеет свою палитру красок и звуков, свою особую атмосферу, связанную с местом действия, временем и воспринимаемую человеком. *Атмосфера — это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков, красок и всевозможных вещей.*

Автором художественного понятия сценической атмосферы, несомненно, является Московский Художественный театр. Верность реалистическим позициям, жизненной правде, с одной стороны, и стремление к современной драматургии — с другой, толкали МХТ к обогащению выразительных средств театра. То, что давно уже было доступно живописи Сурикова, Репина, Серова, большой русской литературе Пушкина, Гоголя, Толстого, с помощью тончайшего искусства Станиславского и Немировича-Данченко стало достоянием и театра. Этому обогащению новых выразительных средств театра способствовал в первую очередь А. П. Чехов своей новаторской драматургией.

Вот как характеризовал Немирович-Данченко Чехова как художника: «...Он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой».

А Станиславский так рисует портрет Антона Павловича Чехова за кулисами театра: «Он любил тревожное настроение репетиций и спектакля., любил работу мастеров на сцене, любил прислушиваться к мелочам сценической жизни и техники театра, но особенное пристрастие он питал к правдивому звуку на сцене.

Среди всех его волнений об участии пьесы он немало беспокоился о том, как будет передан набат в третьем акте («Три сестры». — А. П.) во время пожара за сценой. Ему хотелось образно представить нам звук дребезжащего провинциального колокола. При каждом удобном случае он подходил к кому-нибудь из нас и руками, ритмом, жестами старался внушить настроение этого надрывающего душу провинциального набата».

Старые театральные критики восприняли *сценическую атмосферу*, новое открытие Художественного театра только как «настроение». На самом же деле для Станиславского и Немировича-Данченко это открытие новых выразительных возможностей сцены было не данью моде, а следствием все углубляющегося изучения правды жизни и обогащения выразительного

языка театра через современную реалистическую литературу и живопись. Неверна была аналогия сценической атмосферы с модным в то время словом «настроение», и незаконмерно было прикрепление понятия атмосферы только к чеховской драматургии.

А. М. Горький в первых пьесах, написанных для Художественного театра, в «Мещанах» и «На дне», — окружил своих: героев не менее плотной атмосферой их быта и целого мира звуков, вещей, красок, ритмов.

Эта новаторская драматургия, говорящая о человеке глубокую и жестокую правду, подсказала театру не только новые приемы игры, но и по-новому заставила посмотреть на отображение быта в сценическом искусстве, на материальную среду, в которой реализуется актером сценический образ.

*Аксессуары, детали, бытовые вещи, то есть веера, перчатки, свечи, зонтики, книги, цветы, — все это стало неотделимо от актёра и помогало ему в реализации сценического образа, отвечало его духовному складу.*

Только Московский Художественный театр впервые стал сознательно ставить и решать творческие задачи создания верной для данного произведения *сценической атмосферы*. Возлагая эти задачи на актера, режиссер стал помогать ему созданием верной бытовой среды вокруг него вместо абстрактной театральной условности.

*Бессмысленное нагромождение ненужных вещей на сцене, конечно, не поможет выражению необходимой сценической атмосферы. Сценические аксессуары, вещи, все, что способствует обрисовке бытовой среды, нуждается в строгом отборе, в организации всего этого материала, в подчинении определенной композиции. В этом сказывается подлинная театральность. Возвращение актёра на фон холщовых кулис и освобождение его от каких-либо игровых деталей еще не знаменует победы романтизма и театральности на сцене.*

«Огромную роль в создании реалистической сценической атмосферы и жизненной обстановки в спектакле играют также и декорации».

Станиславский упоминает здесь о декорациях, но то же можно сказать и о музыке, об освещении, о богатой гамме сценических звуков, которыми располагает театр.

Ныне развитие режиссерского и актерского мастерства, общий подъем культуры сценического ансамбля в советском театре обеспечили возможность не стихийного, а сознательного создания сценической атмосферы для всякого пытливого и творчески активного театра.

В последнем акте «Трех сестер» в Московском Художественном театре мы видели осенний пейзаж, плотно застегнутые у всех офицеров шинели, походному аккуратно заправленные башлыки, гулко звучащий рояль в доме и какой-то особый ритм бодрящихся перед расставанием людей. Все это



создавало щемящее чувство грусти, именно осенней грусти, которая располагает к размышлению о безвозвратно потерянных годах и вызывает мечты о лучшей жизни.

Атмосфера пьесы всегда связана с эмоциональным ее «зерном».

Однако если все элементы сценической выразительности, о которых шла речь, то есть музыка, шумы, освещение, бытовые детали, не будут связаны с внутренней жизнью актера на сцене, то они превратятся лишь в сценические эффекты, в технические ухищрения режиссуры, вызывающие у зрителей недоуменные вопросы: «А что это должно обозначать?»

В «Трудных годах» А. П. Толстого много картин, и все они по месту действия довольно сложны в смысле технических перестановок. Поэтому художник П. В. Вильяме давал скупое решение каждой картине, с минимумом декоративных деталей. Действие одной из картин пьесы происходило в Успенском соборе в Кремле. Алтарь художник отнес как бы в зрительный зал; на сцене стояли две огромные колонны с церковной росписью, все остальное уходило во мрак. Низкий большой колокол звонил мерно, редко и звал к заутрене. И все-таки атмосферы пустого собора в ранний час не получалось, а это было необходимо для того характера действия, какое происходило в картине. Все стало на свое место, как только режиссура с помощью В. А. Попова — подлинного художника по звуковому оформлению в МХАТ — нашла эхо в пустом соборе. «Часы», монотонно читаемые где-то далеко, видимо на одном из боковых клиросов, заканчивались протяжной фразой, и последнее слово, как эхо, дважды повторялось тем же самым голосом. Эта деталь сразу дополнила картину, скупое решение П. В. Вильямсом.

*Рассмотрев ряд наших примеров, мы приходим к выводу, что сценическая атмосфера не создается в спектакле обособленно от процесса создания актерского образа, а, наоборот, целиком связана со всей системой художественных образов.*

*Сценическая атмосфера, создаваемая режиссером через темпо-ритм сценического действия, через обстановку, в которой действуют актеры, через звуки и свет, воздействует на психофизику актера и порождает в нем неожиданные приспособления и краски.*

Надо сказать, что борьба за создание сценической атмосферы на репетициях протекает в непосредственной связи с поисками физического самочувствия холода, голода, жары, мигрени и т. д. и т. д. Даже «зерно» актерского образа находится в теснейшей взаимосвязи с атмосферой.

Выше мы говорили об атмосфере в самой окружающей нас действительности, о том, как важно тренировать профессиональный режиссерский глаз, для того чтобы уметь примечать атмосферные выразители.

Но для того, чтобы создавать сценическую атмосферу, мало знать ее выразителей. В каждом спектакле нам придется искать различные средства выявления атмосферы, связанные с определенной эпохой, лицом автора и, наконец, с художественными принципами нашей постановки. Мы знаем, что атмосфера теснейшим образом бывает связана с бытом. А у нас есть немало режиссеров, которые до смерти боятся всякого быта на сцене. Для них быт является синонимом бытовщины и натурализма. А это в корне неверно. Без быта нельзя реализовать среду, быт для нас — элемент содержания, и выражен он может быть многообразно, различным языком, реалистически и символически.

Есть музыканты, извлекающие из простейших инструментов большую и хорошую музыку, есть чудесные граверы по дереву, создающие великолепные гравюры в два, три тона (вспомним художника Павлова). Тем более режиссер, располагающий актером, пространством, светом, звуком, может творить чудеса.

Верно найденная атмосфера и точно решенные средства ее выражения всегда являются комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника. Она вбирает все — в ней отражается идея постановки, выражаются ритмы сценической жизни, с ней неизбежно связаны характеры действующих лиц, их отношения.

*Сценическая атмосфера воплощенного режиссерского замысла помогает добиться его стиливого единства и наряду с другими разбираемыми здесь элементами способствует созданию целостного образа.*

Литература:

1. Попов, А. Д. Творческое наследие / А. Д. Попов. — М.: Всерос. театр. общ., 1979. — 518 с.
2. Таиров, А. Я. О театре / А. Я. Таиров. Ком. Ю. А. Головащенко и др. М.: ВТО, 1970. 603 с.
3. Чехов, М. А. Путь актера / М. А. Чехов. — М.: ООО «Транзиткнига», 2003. — 554 с.
4. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. — М.: Полииздат, 1989. — 447с.

## **Раздел II. Театрализованное представление как структурная единица праздника**

### **6. Типология театрализованных и праздничных действий**

1. Метод театрализации в режиссуре. Праздник и его виды
2. Зрелище как понятие
3. Метод иллюстрации

**Метод театрализации** - способ художественной (по законам театра) организации содержания представления и/или массового праздника и реальной и игровой деятельности его участников. Двойственность функции театрализации, синтезирующей реальную и художественную деятельность, обусловлена потребностью людей в особые моменты жизни осмыслить необыкновенное значение того или иного события, выразить и закрепить чувства по отношению к нему, стремлением к духовному общению, к массовому творческому самовыражению.

Театрализовать материал, выразить его средствами театра, значит выполнить два главных условия: 1) выразить сущность жизненного явления, праздничного события в зримом развитии драматургического конфликта, а реальное общение участников - в игровом, художественном действии, включающем в себя синтез художественных выразительных средств. 2) создать художественный образ жизненного общения - превратить эмоции по поводу события в зрелище человеческих чувств.

По своему характеру можно определить три вида театрализации: компилятивную, оригинальную, смешанную, т.е. совмещающую предыдущие оба вида. В массовых театрализованных представлениях М. т. противостоит методу иллюстрации.

#### *Театрализация зрелищно-театрализованных мероприятий*

Сценарная театрализация — это творческий способ превращения жизненного документального материала в художественный сценарий, способ приведения сценария в художественную форму представления через систему выразительных средств.

Сущность *метода театрализации*. Слово «театрализация» от слова «театр». Театрализовать – значит уподобить театральному действию. Существует множество средств, с помощью которых мероприятие становится театрализованным.

Средства театрализации: свет и цвет, музыкально-шумовое оформление, документальное видео, отрывки из кинофильмов, различные виды и жанры искусства, элементы изобразительного решения пространства, костюмы, декорации, мизансценирование, театральное действие.

*Театрализация оригинального вида*. Это создание режиссёром новых художественных образов, согласно сценарно-режиссёрскому замыслу. Этот вид театрализации нашёл широкое применение при создании сценариев оригинального жанра, в основе которого лежит инсценировка документа.

Документальный ряд, используемый в сценарии, придаёт ему публицистическое значение только в том случае, если сам факт представляет общественную ценность. Сценарист рассматривает факт через призму современности. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по принципу эмоционального развития мысли (инсценирование песни, прозы, стихотворения, документа). Театрализация оригинального вида — это сложная форма создания сценария, требующая не только организаторских навыков, поисков сквозного хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссёрского умения поставить номер, согласно сценическому замыслу. Органично соединить в эпизоды документальный и художественный материал требует большего репетиционного времени.

*Театрализация смешанного вида.* Это комбинированное использование режиссёром принципов первого и второго видов театрализации. В этом виде первая часть всегда в действии представляет собой композицию готовых текстов и номеров, а вторая - создание новых.

Виды театрализованного представления: агитационно-художественные произведения; литературно-музыкальная композиция; тематический театрализованный концерт; массовое театрализованное празднество.

*Агитационно-художественные представления.* Агитация — побуждение к действию. Этот вид представления всегда к чему-то призывает средствами искусства. Сюда относится пропаганда, распространение знаний, идей, мировоззрений, теорий. Специфика режиссуры: ограниченность и плотность сценического действия; Зритель - партнёр исполнителю; Общение «с глазу на глаз»;

*Литературно-музыкальная композиция.* Это чередование или сочетание литературных и музыкальных номеров. В них единая тема, выраженная в сквозном сценарном ходе. Сложность монтажей в повышенных требованиях к мастерству исполнителей, чтецов вокалистов, которые должны обладать особым чувством ансамбля. В композициях актёры не должны переживать друг за друга, они должны сотрудничать.

*Тематический концерт.* Это концертные номера, соединённые одной формой. Успех номеров зависит от их уровня, тематической значимости. В тематическом концерте следует выдержать линию заданной темы.

*Массовые праздники* — это массовая форма коллективного отдыха.

Суть массового праздника в организации при помощи художественных средств человеческого общения и активизации всех присутствующих на празднике. Все праздники следует классифицировать по типу праздничных ситуаций, учитывая масштаб празднуемого события и его общественную значимость.

**Праздник** - форма эстетической и художественной деятельности, включенная непосредственно в ткань социокультурной реальности. Массовый праздник переводит на язык игровых правил наиболее существенные переломные моменты человеческой жизни. Он отличается широким активным и творческим участием масс, рассредоточен на обширной территории, предполагает одновременное возникновение, наличие многих очагов художественного действия, где каждый из его участников может выбрать свое

праздничное действие. Праздничное игровое общение включает в себя как неотъемлемую часть - зрелище - представление.

**Классификация праздника** может быть проведена по нескольким основаниям. 1) По времени проведения: а) периодически отмечаемые (День победы. Олимпийские игры) и непериодические, обусловленные моментом (например начала крупного строительства, презентация фирмы), б) стабильные (Рождество и другие) и подвижные (Пасха и другие), в) календарные – летние (День Ивана Купалы), осенние (Праздник урожая), зимние (Новый год), весенние, 2) пространственно- масштабные: а) местные, локальные праздники, распространенность которых ограничена, б) региональные праздники в) национальные г) государственные (День независимости), д) международные (Олимпийские игры, День породненных городов и т.п.); 3) по вероисповеданию, светские (день рождения, день совершеннолетия), религиозные (день ангела, конфирмация и т.д.), которые различаются по конфессиям (православные, католические, буддистские, иудейские и т. д.); 4) по видам человеческой деятельности и сферам: общественно-политические (1 Мая, 9 Мая, 8 Марта), профессионально-трудовые (дни профессий, проводы на пенсию), природно-экологические; (День птиц. День охраны окружающей среды), семейно-бытовые (дни рождения, совершеннолетия, свадьбы, новоселье и т. д), историко-культурные, ж) праздники искусств (праздники спортивные, праздники улиц, домов, праздник духовой музыки, песни и танца, книг и т. д.).

**Карнавал**- (фр. carnavaal, ит. carnevale), 1) праздничное зрелище, вид массового народного гулянья с шествиями, театрализованными играми (Театрализация), уличным маскарадом, кавалькадами. Первоначально К. появились в Италии 13 в. В К. нарушаются (чаще всего переворачиваются, заменяются на противоположные) правила и нормы обычного поведения, в том числе и словесного (отменяются запреты на слова, которые в других условиях публично употреблять не принято).

Свобода и раскованность поведения, предусматриваемые правилами К., способствуют временной компенсации, жестких норм социального поведения, присущих обычной жизни, а в определенном смысле и социальной интеграции общества. Средством художественной выражения перевертывания социальных ролей на К. служит пародийная

форма карнавального костюма. К. эстетическое действо, характерное для народной «смеховой», или «неофициальной», культуры эпохи средневековья и Возрождения, а также для

более поздних эстетических (театральных, цирковых, литературных и др.) форм. 2) В более широком смысле под К. понимается вся совокупность явлений смеховой (карнавальной) культуры.

**Зрелище**- 1) то, что представляется взору, привлекает взор (явление, происшествие, пейзажи т. п.). 2) Театральное или театрализованное представление. В широком смысле 3. есть специфическая форма идейного, эмоционального, эстетического общения. Круг явлений, обладающих зрелищностью, практически неисчерпаем: спортивные соревнования и игры, публичные ритуалы и церемонии, различного рода празднества и праздничные ситуации и т. д. В целом их делят на художественные 3., к которым относятся театр, кино, эстрада, цирк («зрелищные иск-ва»), и на явления зрелищного типа, включающие спортивные мероприятия, выставки, показы и демонстрации достижений науки и техники, современной моды и т. д., а также жизненные факты и события, привлекающие к себе внимание. Если обоим типам зрелищ присущи общие черты: действенность, коллективность, «развернутость назрителя», то только лишь «зрелищны» искусства обладают признаками целостности и завершенности, синтетичности и образности.

Важнейшей характеристикой «зрелищных иск-в» является эффект соучастия, сопереживания зрителя с заранее рассчитанным результатом и с учетом зависимости восприятия зрелища от системы условности того или иного вида искусства, от визуальной способности зрителя, от движения

зрительского внимания. В этой связи следует отметить значимость умений режиссера акцентировать внимание зрителя на том, что является наиболее важным и существенным в 3. и тем самым стимулировать и «принудительно»

направлять вовлечение зрителя в действие. Масштабность 3. измеряется не количеством декорации и толпами массовки, а другими категориями, главная из которых - Правда (М. Розовский).

**Метод иллюстрации**, образная обработка художественного материала, при котором описание объекта совпадает с его изображением (например: радостное настроение героя подчеркивается мажорной, бравурной музыкой или послерассказа о творчестве композитора звучит одно из его произведений).

Зерно иллюстрирования - художественное комментирование тех или иных фактов, событий, документов. Способ существования этого приема предельно прост: подобранный художественно-иллюстративный материал (фрагмент стихов, песен, кинофильмов) монтируется «встык» к соответствующим тезисам лекции, беседы, выступления участника или

очевидца события. М. и. используется влекции-концерте, кино-лекции, в вечере вопросови ответов, дискотеках и т. п. формах работы клуба. Задача этого приема - дать определенный психологический и художественно-образный настрой восприятию содержания клубного мероприятия, дополнить это восприятие своеобразным художественным комментарием. В целом же иллюстративность лишает зрителя игры воображения, убивает рождающиеся в нем образы и ассоциации. В массовых театрализованных представлениях М. и. противостоит методу театрализации, который преобразует все выразительные средства в художественно-образное действие.

Литература:

1. Театрализованное представление в массовом празднике-юбилее города: метод. пособие / Минский ин-т культуры; авт.-сост. Ю. М. Черняк. – Минск, 1989. – 32 с.
2. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М.: Сов. Россия, 1976. – 234 с.
3. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта: учеб. пособие для ин-тов культуры / И. М. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 86 с.
4. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие для студентов / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 223 с.

## **7. Театрализованное представление на основе подготовленных номеров**

1. Некоторые особенности работы над театрализованным представлением
2. Методы работы над театрализованным представлением

**Представление** - 1) образ ранее воспринятого предмета (сцены, события, явления), возникающее на основе их припоминания (П. памяти, воспоминание), а также образ, создаваемое продуктивным воображением; высшая форма чувственного отражения в вале наглядно-образного знания. П. бывают зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные и др. 2) Театральный спектакль. 3) Художественное зрелище, сосредоточенное на определенной игровой площадке и предполагающее разделение участников действия на зрителей и исполнителей. П. является составной частью праздника.

*Представления условно делятся на клубные и массовые. К наиболее распространенным клубным П. (происходящим на закрытых площадках)*

относят тематический вечер, театрализованный концерт, агитационно-художественное представление, литературно-муз. композицию и т. п. Под массовыми представлениями понимаются манифестации, концерты-митинги, инсценировки или тематические сюжетные постановки на площадях, стадионах и других открытых пространствах, позволяющих вмещать многочисленные группы участников и массы зрителей.

По своему характеру также различают Представление поэтическое - жанр театрального представления, литературную основу которого составляют не драматические, а поэтические произведения и монументальное - отличающиеся значительностью социального содержания, обобщенностью форм, крупным масштабом, величественностью и мощностью исполнения. П. могут быть сюжетные (напр., елочные представления для детей) и бессюжетные (по логике развития целостного образа представления). Для раскрытия обобщенных и значительных понятий чаще всего используется театрализованное П. В его сценарии может содержаться документальный материал, который подается художественно-образной форме.

Театрализованные представления и массовые празднества в честь знаменательных дат и важнейших событий занимают все большее место в нашей действительности. А для того, чтобы лучше организовывать и развивать театрализованные представления всех видов и жанров, совершенно необходимо понять основные закономерности этого рода искусства, которые реально существуют, поскольку в течение тысячелетий создавалась и развивалась народная театральная культура. В данном курсе рассматриваются основные, проблемные вопросы, относящиеся к самым существенным моментам драматургии театрализованных представлений.

Известно, что основой всех видов и жанров театрализованных представлений и празднеств является **сценарий**, имеющий, по единодушному признанию теоретиков, общие черты с драматургическими произведениями театра, кино, телевидения и радио. Главным объединяющим моментом выступает здесь драматический **конфликт**, ибо конфликт является основой драмы как рода искусства.

**Конфликтность** как специфическое отражение существенных противоречий действительности в сценарии агитационно-художественного представления, литературно-музыкальной композиции, тематического концерта или массового театрализованного празднества, так же как и в драме, является фактором, определяющим тематику, и идейный смысл, и сверхзадачу, и даже в конечном счете форму произведения.

Следовательно, конфликтность в сценарии театрализованного представления является тем всеобщим родовым признаком и качеством, которое позволяет говорить именно о драматургии театрализованного представления как таковой. А тем особенным, что определяет сценарную драматургию, является форма проявления конфликта, обусловленная самой



природой исторически сложившихся театрализованных представлений и народных театрализованных празднеств.

Существенное противоречие действительности, воссозданное в сценарии театрализованного представления как относительно завершённое действие, имеет специфическое отражение в драме и называется драматическим конфликтом. Одним из существеннейших моментов формы проявления конфликта в драме, как известно, является сюжет — как система событий, имеющих причинно-следственные связи. В сюжете и через сюжет драматурги в подавляющем большинстве случаев выявляют связи и противоречия между людьми и целыми социальными группами, многосторонне раскрывают изображаемые характеры и обстоятельства.

Сюжет в таком качестве в сценарии театрализованного представления почти не имеет места, но если и встречается (чаще всего в представлениях обозрительского характера или в отдельных номерах), то здесь он разряжен, раскован, специфичен. Определение сюжета театрализованного представления, разработка его структуры — одна из важнейших и пока не решённых теоретических проблем.

Художественное воплощение определённых мыслей, чувств, фактов и обстоятельств текучей и противоречивой действительности осуществляется в сценарии театрализованного представления главным образом с помощью не сюжета, а ряда других средств.

**Публицистичность и документальность** как специфические особенности сценария театрализованного представления, необходимость для воплощения идейно-художественного замысла обращаться то к речи действующих лиц, то к лирическим высказываниям, то к документальным материалам (письмам, дневникам, статьям и т. п.) выдвигают на передний план композицию. Композиция становится одним из главных средств, с помощью которого и главным образом через которое создается конфликтная ситуация — чаще всего как внутренняя контрастность тем, как определенное сочетание и построение эпизодов и номеров, создающее органический сплав форм и художественно-выразительных средств, сплав отражающий в своем единстве важные, существенные моменты развивающейся действительности.

Если в драме композиция является моментом, определяющим структуру событий действительно развивающегося сюжета, моментом чрезвычайно важным, но обусловленным другими существенными элементами формы, то в сценарии театрализованного представления, в виду ослабления функции сюжета, композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, ее функция становится определяющей. Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моментом творчества является монтаж материала, композиционное решение. Чтобы на основе тщательно подобранных и обработанных материалов создать нечто законченное и

драматургически выстроенное, нужно найти, открыть именно то единственное построение, сочетание фактов, сцен, событий, документов и высказываний, которое знаменует собой появление нового, целостного произведения.

В. Н. Яхонтов, создавший актуальные и созвучные времени композиционные полотна, называл монтаж таких композиций «сочетанием элементов в целое», подчинением материала «своей идее». Эта «своя идея» является в сценарии именно той объединяющей силой, без которой не может быть композиции, монтажа.

Однако любая идея, какой бы цельной она ни была, сама по себе еще не драматична. Только на основе накопленного материала и в процессе непрерывной работы над ним возникает тот чудесный, необходимый творческий процесс, в результате которого абстракция в сознании пишущего сценарий как бы оживает, обретает плоть и кровь — и возникает новое, законченное произведение. «Я создал как бы новое произведение на свой голос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра», — говорил В. Яхонтов в книге «Театр одного актера».

По образному выражению ирландского драматурга С. Эрвина, всякое законченное художественное произведение должно быть живым организмом, настолько живым, что, когда отрезана любая часть его, все тело начинает кровоточить.

Как возникает эта живая сущность? Вдыхает ли создатель жизнь в свое творение благодаря напряжению собственных чувств?

Является ли жизненность этого творения скорее эмоциональной, чем аналитической? Или творческий процесс и эмоционален, и глубоко рационален? Целый ряд вопросов, касающихся творческого процесса, в известном смысле — методики создания сценария, оказывается непосредственно связанным с характером проявления драматического конфликта именно через композицию; композицию как монтаж внешне разнородных, но имеющих глубокую внутреннюю связь элементов.

Таким образом, главным специфическим свойством сценария театрализованного представления является характер выявления конфликта через построение, через композицию. Но это качество присуще и драме как таковой, потому что и в драме, и в сценарии основой построения, объединяющим стержнем является жизненная коллизия, отраженное в конфликте противоречие действительности. Поэтому противопоставлять эти ясно различимые «особенные» черты драмы и сценария театрализованного представления было бы неверным. По рабочей, но тем не менее точной терминологии Яхонтова, «сочетание элементов в целое» немислимое без «своей идеи», которая и у драматурга, и у пишущего сценарий возникает в голове как итог многократного опыта, как отражение противоречий необходимо развивающейся действительности. Смутные социальные

взгляды, беспорядочный мыслительный процесс в любом творчестве не могут привести к организованной деятельности, к объективному изображению действительности. Только четкое представление о сути того, что хочет сказать автор, плодотворно

### *Тема, идея, замысел сценария театрализованного представления*

Общеизвестно, что создание художественного образа любого произведения искусства зависит прежде всего от темы и идеи произведения, от главной мысли художника. По мнению теоретиков драмы, законы мышления лежат в основе творческого процесса и требуют, чтобы драматург начинал свою работу с основной идеи.

Но эту мысль нельзя понимать буквально. Догматическое, узко конкретное толкование может привести и приводит к ложным методическим рекомендациям.

Специалисты в области литературы считали и считают, что процессу формирования главной мысли произведения предшествует часто составляющий десятки лет жизненный опыт писателя. И вовсе не кажутся преувеличением слова Гамзатова о том, что тема — это весь писательский мир, это «весь писатель». Или слова М. Горького о том, что «темы — кислород писателя».

На наш взгляд, сценарист театрализованного представления, работающий в основном на местном документальном материале, не может начинать творческую работу, не ознакомившись с конкретным материалом, не изучив его. Сам творческий процесс в этом случае просто не состоится. Все начинается, как мы уже однажды говорили, именно с поисков материала для сценария и с его изучения. Только в процессе изучения фактов, событий, документов, биографий людей можно очертить тему будущего представления. Материал нужно увидеть своими глазами, вжиться в него. При этом надо помнить, что одна и та же тема может быть выражена и различным материалом.

Неточность методической рекомендации, нацеливающей на непременно первоочередное определение темы и идеи, обуславливается не только спорным пониманием сущности литературной работы, но также и тем обстоятельством, что в литературоведении и театроведении термин тема употребляется в двух значениях. Одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения, другие — круг жизненных явлений, которые воссоздаются художником в его произведении специфическими средствами искусства.

По мнению многих теоретиков сегодня более правильным является второе определение. Оно, во-первых, не допускает смешения понятий, т. е. объекта изображения и эстетической категории. Во-вторых, и это главное, определение темы как основной проблемы произведения естественно

исходит из ее органической связи с идеей. На необходимость такой связи справедливо указывал М. Горький. «Тема, — писал он, — это идея, которая зародилась в опыте автора, подсказывается ему жизнью, но гнездится во вместилище его впечатлений еще неоформленной, требуя воплощения в образах, возбуждает в нем позыв к работе ее оформлению»<sup>1</sup>.

При трактовке темы как осмысленного, отобранного художником материала тема непременно связывается с его идеей, так как в самом отборе фактов неизбежно сказывается мировоззрение автора, его общественная позиция.

**Сценарий** - (ит. scenario), составная часть режиссерской документации, литературнопроизведение, описывающее содержание и форму действия, предназначенного для воплощения средствами кино или телеискусства, представления, массового праздника, определенных жизненных и политических акций. С. - это драматургическая основа массового театрализованного действия, описание будущей постановки, определяющее ее тему, масштабы и границы проведения, пути реализации сверхзадачи сценарного проекта и его образного решения. Литературный сценарий содержит также текст или изложение содержания реплик персонажей, ведущих, тексты стихотворений, песен, театральных отрывков, описание спортивных и хореографических эпизодов, тезисы выступлений реальных героев, точно указанные моменты появления динамической и статической проекции, а также их содержание. В С. включаются также режиссерские указания (ремарки, команды на построение и смену мизансцен, изменения в освещении и т. д.). С. праздника обычно создается в совместной работе режиссера и драматурга, которые на основе знания законов массовых праздников предлагают в сценарии определенные праздничные игровые ситуации, зрелища, предугадывая реакцию и игровое поведение зрителей и участников.

С. дает возможность оценки сугубо практических, организационных моментов, которые определяются конкретными задачами по воплощению творческого замысла. В этом смысле С. рассматривается не только как форма драматургического построения художественной акции, но и как официальный документ его организации, который позволяет составить смету расходов по его проведению, перечень необходимых материалов, костюмов, бутафории и т. п.

*Методы работы над сценарием:* компиляция, инсценирование, драматургический метод, монтаж.

Литература:

1. Овсянников, С. А. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. А. Овсянников. — СПб., 2003. — 376 с.
2. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. — М.: ГИТИС, 2003. — 504 с.

3. Рябков, В. М. Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XX в.) : учеб. пособие / В. М. Рябков ; Челяб. гос. академия культуры и искусств. – Челябинск: Полиграф-Мастер, 2007. – Т. 4. – 870 с.
4. Сегал, М. Д. Физкультурные праздники и зрелища / М. Д. Сегал. – М.: Физкультура и спорт, 1977. – 187 с.
5. Силин, А. Д. Площади – наши палитры (Специфика работы режиссера при постановке массовых театр. представлений под открытым небом и на нетрадиц. сцен. площадках) / А. Д. Силин. – М.: Сов. Россия, 1982. – 184 с.: ил.
6. Театрализованное представление в массовом празднике-юбилее города: метод. пособие / Минский ин-т культуры; авт.-сост. Ю. М. Черняк. – Минск, 1989. – 32 с.
7. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М.: Сов. Россия, 1976. – 234 с.

## **8. Режиссура и организация современного обряда, театрализованного фольклорного представления**

1. Обряд и стилизация – понятия
2. Фольклорное представление и особенности режиссуры

**Ритуал** как совокупность обрядов, сопровождающих какой-либо социальный, политический, воинский, религиозный и т.п. акт и составляющих его внешнее оформление. Ритуал — это форма того или иного акта, а совокупность и определенная последовательность обрядовых действий - его содержание.

**Церемониал**, как и ритуал, есть также установленный порядок совершения обрядовых действий. Но церемониал может не соотноситься с традицией.

**Обряд** - совокупность установленных обычаедействий, в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления или бытовые традиции (Свадебный О., О. посвящения). Компонентами народных обрядовых празднеств являются песни, танцы, игры, присловья, поговорки, пословицы, заговоры, инструментальная музыка, вобравшие всебя бесценное творчество народа за многие века.

**Стилизация** – намеренное воспроизведение особенностей стиля другой эпохи, литературного течения, манеры другого художника, другого социального слоя либо подражание этим особенностям. Основа пародии, утрирующей чужую художественную манеру.

Особое место в **театрализованном празднично-обрядовом действии** занимают народные традиции и фольклор, которые являются богатством,

выработанным поколениями и передающим в эмоционально-образной форме исторический опыт, культурное наследие страны и отдельного региона. Фольклор — это устное народное творчество, выраженное в словесно-музыкально-хореографических и драматических формах. Это значит, что к фольклору относятся былины, народные сказки, народные песни (игровые, обрядовые и др.), искусство скоморохов, народные фарсовые сценки. Обряды, ритуалы, народные игрища и забавы, народные празднества – всё это тоже фольклор. Фольклор включает в себя произведения, передающие основные важнейшие представления народа о главных жизненных ценностях: труде, семье, любви, общественном долге, родине. На этих произведениях воспитываются наши дети и сейчас. Фольклор характеризуется би-функциональностью и синкретичностью. Эти свойства роднят его с первобытным искусством. Фольклор, как и первобытное искусство, синкретичен: в его зарождении и бытовании не было разделения на виды искусства. Былины сказывались сказителями под аккомпанемент гуслей; песни нередко сопровождалась пританцовками, содержали драматические игровые элементы; а в искусстве скоморохов нередко сочетались лицедейство, пение, танец, жонглирование, акробатика. Би-функциональность фольклора означает, что он одновременно является искусством и не-искусством, т.е. частью быта. Это особенно ярко проявлялось в обрядовом фольклоре, отличавшемся зрелищностью. Би-функциональность характеризует и такую особенность фольклора, как отсутствие деления на исполнителей и публику (что является важной особенностью сложившегося искусства); здесь – все участники и зрители одновременно.

К признакам фольклора относятся следующие:

*Устность творчества* означает, что фольклорные произведения бытуют в устной форме, то есть в передаче «из уст в уста». Устность творчества связана не с отсутствием грамотности населения и не столько с процессом создания, как считалось ранее, сколько с психологической потребностью общения.

*Коллективность и анонимность* творчества означают, что у фольклорных произведений нет авторов, что создавались они десятками лет, а может быть, и веками коллективно, передаваясь из уст в уста, дополнялись, но при этом не нарушались сложившиеся вековые традиции.

Традиционность творчества означает определенные каноны содержания, форм и приемов творчества. Веками сложились определенные «правила», которые не могут быть нарушены. Так, например, в сказках всегда есть зачин. Это – традиция, канон. В содержании – герой проходит через три испытания, – это тоже канон. В финале зло побеждено, добро торжествует, – это тоже канон. Рассказывать сказки тоже полагалось определенным образом, и замечательные сказители и сказительницы знали, как это нужно делать. К сожалению, сегодня эта традиция «сказывания сказки» не

сохранилась. Утрачены и детали, включенные во многие обряды и ритуалы, иные детали сохранились, но утрачено их символическое значение, смысл.

*Вариативность* творчества. Этот признак связан с анонимным его характером творчества и означает, что одно и то же произведение фольклора бытует в десятках вариантов, в зависимости от местности бытования. Но следует отличать вариативность фольклорного произведения от искаженного авторского, в процессе бытования которого изменился текст (или мелодия). Если в разных местностях мы обнаружим разный текст и разную мелодию, то это не есть проявление вариативности, а есть искажение авторского текста и мелодии, сочиненной композитором.

*Художественность* творчества – очень важный признак фольклора. В дореволюционной науке считалось, что всё то искусство, которое не признано обществом, так как не соответствует эстетическим критериям, господствующим в обществе в данное время, следует относить к фольклору. Однако это глубоко ошибочное утверждение, потому что у каждого вида искусства и у фольклора «своя» образность, «своя» система выразительных средств, своя эстетика. Поэтому следует говорить об эстетике фольклора, отличающейся от эстетики привычного нам «ученого» искусства. Знание фольклора может дать человеку знание о русском народе, и в конечном итоге о самом себе».

Для более четкого осмысления методики использования народных традиций и фольклора в празднично-обрядовом действе следует обратиться к пониманию художественной специфики русского фольклорного театра как одного из видов народного искусства, изложенному ученым-фольклористом В. Е. Гусевым. Автор, в первую очередь, подчеркивает коллективность творческого процесса, опирающегося на всеобщую импровизацию как основу такого театра. При этом впервые предлагается в фольклорной драме «принцип комбинации блоков», дающий возможность воссоздания содержания каждый раз заново, варьирования сюжета и всего импровизированного действия. Возможность выбора сцен и их перестановки в структурных комбинациях конкретного сценарно-режиссерского замысла, т.е. практика монтажа эпизодов празднично-обрядового действия, имеет следствием большую композиционную подвижность и вариативность. Именно эта идея является очень важной для соединения художественно-массовой работы с фольклором, она позволяет использовать сюжетные «блоки» не только как конкретный художественный репертуар, а как основу эпизодов, активно включающих аудиторию в массовое театрализованное действие, связанное с трудовыми, бытовыми и другими традициями.

Важным аспектом понимания места фольклора, народных традиций в празднично-обрядовой культуре является восприятие их в контексте многосторонней сложности идейных, нравственных, эстетических сил преобразования общества. Подчеркнем, что сегодня в празднично-обрядовом

действе по-новому используются старые фольклорные принципы, такие, как традиционность и вариативность. Это позволяет найти нестандартное сценарно-режиссерское решение театрализованного действия на основе народных традиций и фольклора, заключающееся в приемах реализации праздничного настроения, поиске образности, выборе места и времени, художественном оформлении праздника. Следует отметить, что динамика развития праздника неотделима от сочетания традиционных форм народного гулянья с новым осмыслением их содержания. При этом фольклору было отведено значительное место. Занявший большое место в празднично-обрядовом действии, фольклор характеризуется, в первую очередь, органичным соединением элементов традиционного карнавала и русской народной потешной скоморошной сатирой. Таким образом, рассматривая возможности использования народных традиций и фольклора в празднично-обрядовом действии, мы должны четко понимать, что в сценарно-режиссерском замысле они представляют для нас особый инструментарий, который может существовать и развиваться самостоятельно, вне произведений коллективного народного творчества. Такой подход позволяет нам программировать активное включение аудитории в театрализованное действие на основе оригинальной, современной сюжетно-образной трактовки народных традиций и фольклора. Не случаен, поэтому тот факт, что национальные праздники российских народов несут в своей основе издавна распространенные массовые формы бытования народных традиций и фольклора.

Следует обратить внимание, что использование фольклорно-этнической образности при построении театрализованного действия показывает ее органичное единство с функциональной игрой. «В этом смысле дальнейший процесс их становления можно проследить в двух взаимосвязанных аспектах.

1. Трансформация существующих в регионах традиционно-народных форм празднования путем включения в театрализованное действие приемов и элементов национальной художественной культуры, что позволяет творчески переосмыслить и изменять содержание.

2. Обогащение заимствованных форм и жанров театрализованного действия специфичными для конкретного региона народными традициями художественной культуры, фольклором.

Следует отметить, что в современных массовых праздниках фольклорные принципы (традиционность, вариативность, коллективность и т.д.) позволяют найти оригинальные сценарно-режиссерские решения, заключающиеся в приемах реализации праздничного настроения, выбора места и времени, поиске образности и сценографии. Такой подход позволяет программировать активное включения аудитории в пространство массового праздника на основе оригинальной, современной сюжетно – образной трактовке.



Особое место в активизации праздничной аудитории принадлежит традиционным народным персонажам: скоморохам, зазывалам, ряженым и т.д. В целом в ряде сценариев функция этих персонажей сводится к тому, чтобы с первых минут праздника создать атмосферу радости и веселья, стимулировать активность аудитории: вовлечь в игру, в участие в традиционных конкурсах и забавах, играх.

Литература:

1. Гуд, П. А. Ад Каляд да Пакроваў / П. А. Гуд; рэд.-склад. Л. І. Жук. – Мінск : Красіка-Прынт, 2000. – 223 с. – (Беларусь святочная).
2. Гуд, П. А. Беларускі кірмаш / П. А. Гуд, Н. І. Гуд. – Мінск : Польша, 1996. – 268 с.
3. 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.
4. Камінскі А. Я. Зімовыя святы / А. Я. Камінскі. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2009. – 140 с.
5. Камінскі, А. Я. Рэжысура традыцыйнага абраду : вучэб.-метад. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
6. Конович, А. А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М.: Высш. шк., 1990. – 206 с.
7. Панфилов, В. В. Режиссеру праздника об игре / В. В. Панфилов. – М.: ВЦХТ, 2004. – 176 с.

## 9. Работа режиссера с документальным материалом

1. Понятие «документ» в режиссуре театрализованных праздников
2. Работа с документальным материалом
3. Документальный театр как новый способ разговора со зрителем

**Документ**- (лат. *dokumentum* доказательство, свидетельство), 1) материальный носитель данных (бумага, кино- и фотоленка, магнитная лента, перфокарта и т. п.) с записанной на нем информацией, предназначенной для ее передачи во времени и пространстве. Д. могут содержать тексты, изображения, звуки и т. д. 2) (Вдраматургии и режиссуре театрализованных

форм) источник, исходный материал для художественно-образного осмысления событий, создания на его основе художественного произведения номера. Виды документалистики: официальные Д - указы, приказы, распоряжения и т. п.; эпистолярные Д. - дневники, личные письма и т.п.; кино- и фото Д; непосредственное выступление какой-л. интересной личности. Основные принципы отбора Д: соответствие материалатеме, свежесть, новизна материала, не затруднённая для восприятия аудиторией.

*Документальное действие* - действие, основанное на документальном материале и организованное по законам драматургии, образно раскрывающее определенный авторский и режиссерский замысел.

*Документальный образ* – жизненный факт, выраженный художественными средствами.

*Драматургия театрализованных представлений*, основана на использовании реальных, конкретных фактов и документов. Яркость, контрастность документа, эмоциональная насыщенность факта создают основу психолого-педагогического и эстетического воздействия на аудиторию. Разделяют два вида работы с фактическим материалом:

1. *Создание художественного образа документальными средствами.*

2. *Создание «фактического образа» художественными средствами (основанные на факте, документе).*

Факты делятся на две группы:

1 группа: письма, дневники, фотографии, записи;

2 группа: мемуарно-художественные документы, воспоминания участников событий, документы и факты, используемые из литературы, кино, радио, телевидения.

Такое разделение очень сложно, т.к. документы и факты переходят из одной группы в другую.

В театрализованных представлениях документы сочетаются с художественным материалом. Соединение документального и фактического – это и есть театрализация.

И. М. Туманов писал: «Факты, документы, документальные кадры, фотографии в сочетании с художественными образами, поэтическими хореографическими, музыкальными – могут создать эмоциональный эффект огромной силы воздействия».

Работа режиссера-сценариста с реальным героем необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь приходится иметь дело каждый раз с новыми людьми, которые не являются профессиональными актерами, зачастую, не умеют хорошо говорить, теряются на сцене.

Опыт режиссера заключается не только в умении придумать тот или иной эпизод, но и суметь ввести реального героя в театрализованное представление.

Работа с реальными героями должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности

действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их предложенный замысел.

На практике частой ошибкой сценаристов и режиссеров является превращение героя театрализованного документального представления в актера, часто таких героев делают участниками игровых сцен, заставляют читать стихи, петь, танцевать и т.д., ставя его в неловкое положение. *Суть театрализации* заключается в том, чтобы реальный герой не играл на сцене, а действовал естественно и нес конкретную информацию, которую сценарист призван подчеркнуть, усилить художественными средствами.

*Задача режиссера* создать атмосферу естественности, простоты, отсутствия фальши. Необходима предварительная работа над выступлением героя, отсутствие фальши. Доверительная атмосфера на репетициях помогает герою вписаться в театрализованное действие, выстроить логику поведения.

Отбор сценическое воплощение документального материала можно поделить на 3 этапа:

- «Перевод» документа в драму;
- «Перевод» документального материала в сценический;
- Создание целостной композиции (этот пункт не является обязательным);

Исходя из этих положений, мы можем разработать метод работы над документальной инсценировкой. Он заключается в следующем:

#### 1. Выбор проблемы, темы.

Он зависит от личных интересов. На этом этапе необходимо остановиться на вопросе что хочется сделать, пусть не останавливает как, это потом решается.

#### 2. Разбор материала подлежащего инсценированию:

- выделение событийного ряда
- фабулы
- сюжета

3. Создание каркаса документальной инсценировки - (движение от идейно-тематического замысла к фабуле).

#### 4. Написание сценария:

- разработка едва намеченных тем
- усиление частных деталей
- дописывание текста к существующим сценам (не обязательно)

- сокращение текста

5. «Перевод» событий в драматическое (действие):

- введение повествования

- перевод описания в действие

6. Перевод драматургического документального материала в сценический:

- использование возможностей игровой площадки (разноплановость, места - действия)

- применение театрально-художественных средств выражения (сценография, мизансцена, свет, музыка и т.д.)

- использование различных жанровых решений (пантомима, вокал, балет, хореография, теневой и кукольный театр и т.д.)

7. Композиция:

- техника вербатим

- по документальному материалу

- коллаж

принципы:

- подчинение одной идее

- иллюстрация

- контраст

**Историческая реконструкция**- процесс воссоздания материальной или духовной культуры определённой исторической эпохи и региона (допустим, создание образца римского доспеха) либо воспроизведения исторического события (например, битвы при Аустерлице). Движение исторической реконструкции получило распространение в кругу людей, увлекающихся историей и искусством. Как правило, увлечённым исторической реконструкцией интересно создание исторического комплекса, состоящего из костюма, доспеха, оружия и бытовых принадлежностей (по возможности из того же материала затрагиваемой эпохи) некоторого региона и исторического периода. Каждый элемент комплекса должен быть подтверждён какими-либо научными источниками (археологическими, изобразительными, письменными). Основной идеей реконструкции является применение на практике этого комплекса, в том числе для подтверждения или опровержения научных гипотез относительно возможностей использования тех или иных предметов.

**Театрдокументальный** – (Франц.: theatre documentaire; англ.: documentary theatre; нем.: Dokumentartheater, исп.: teatrodocumental).

Театр, использующий в качестве текстатолько документы, первоисточники,отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политическойпрограммой драматурга.Использованиепервоисточников. В той мере, в какой драматургия никогда ничего не создает (из ничего), априбегает к первоисточникам (мифам,хронике, историческим событиям), любое драматическое произведениеотчасти является документальным. Уже вXIX в. в некоторых исторических драмахпервоисточники нередко использовались in extenso (полностью): БЮХНЕР в«Смерти Дантона» приводит выдержкииз отчетов заседаний и историческихпроизведений. В 30-е гг. в Германии, а затем в США Е. ПИСКАТОР возвращается к этой эстетике, с тем чтобы увязатьтеатр с текущей политикой. В 50-х и 60-х гг. документальная литература ложитсяв основу романов, документальныхфильмов, поэзии, радиопьес и театра Вэтом, безусловно, видна реакция на пристрастие современной публики к репортажу, к достоверному документальному материалу, реакция на засилье средств массовой информации\*, обрушивающихна слушателей противоречивые сведения; видно желание отвечать с помощьютех же самых средств. *Документальный театр* является наследником драмы исторической. Он противопоставляет себя театру чистого вымысла, воспринимаемому как слишком идеалистическийи аполитичный, и выступает против манипуляций с фактами, в свою очередьманипулируя документами, преследуясобственные цели. Он охотно использует форму судебного процесса или следствия, которая позволяет цитироватьдоклады и протоколы.

Литература:

1. Генкин, Д. М. Массовые театрализованные праздники и представления : учеб.-метод. пособие / Д. М. Генкин ; Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культпросвет. работы. – М., 1985. – 87 с.
2. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта: учеб. пособие для ин-тов культуры / И. М. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 86 с.
3. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие для студентов / Ю. М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 223 с.
4. Чечетин, А. И. Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.
5. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : ГИТИС, 2003. – 504 с.

## **10.Режиссура эстрадного представления**

1. Термин эстрада, особенности режиссуры
2. История витебского ТЕРЕВСАТА

*Эстрада* - (фр. estrade - помост, возвышение), 1) Специальная (постоянная или временная), приподнятая над землей (или с рядами кресел на земле) сценическая площадка (настил, пол, помост) для концертных выступлений артистов. 2) Синтетический вид сценического искусства.

Включает т. н. малые формы драмы, комедии и вокального искусства, музыки, хореографии, цирка и др. В концертах отдельные законченные номерополифонической пестроты дивертисмента объединены конферансом или несложным сюжетом (обозрение). Кратковременность эстрадного действия требует предельной концентрированности выразительности средств. Отсюда яркость, преувеличенность деталей, мгновенность актерского перевоплощения.

Развернутая психологическая характеристика противопоказана эстраде. Это отнюдь не исключает актерского перевоплощения, однако достигается оно своими эстрадными средствами: заостренной гиперболой, гротеском, буффонадой, эксцентрикой.

Э. обращается к метафорическим чертам и деталям, к причудливому переплетению правдоподобия и карикатуры, реального и фантастического, способствуя тем самым созданию атмосферы неприятия их жизненных прототипов, противостояния их процветанию в действительности. Современная эстрада оперирует такими элементами комедии дель арте, как маска, жест, выразительная пластика, стремительность развития действия, интрига.

Для Э. типичны злободневность, сочетание в лучших образцах развлекательности с серьезным содержанием, воспитательными функциями, когда веселье дополняется разнообразием эмоциональной палитры, а подчас и социально-политической, гражданской патетикой. Будучи одним из наиболее подвижных видов искусства, Э. в то же время более других искусств подвержено штампу, снижению художественно-эстетической ценности талантливых находок, вплоть до превращения их в кич. На развитие современной Э. сильное влияние оказывают такие «технические» искусства, как телевидение, часто включающее в свои программы эстрадные представления, концерты. Благодаря этому традиционные формы и приемы Э. обретают не только большую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину (использование крупного плана, выразительных средств экранных искусств), яркую зрелищность. (Мюзик-холл, Варьете, Кабаре, Шоу, Театр миниатюр). Искусство эстрады играет существенную роль в эмоциональном воздействии на зрителя. Театрализованные вечера (напр., новогодние), представления (напр., агитбригады), праздники не обходятся без

шутки, юмора, без конферансье, ярких костюмов, масок, шуточных танцев, фельетонов, интермедий, реприз и куплетов, пародийи сенок и т. д. Эти сценические формы заимствованы из эстрады. Все многообразие форм в целом можно свести три группы: концертная (дивертисментная) эстрада, объединяющая в себе все виды выступлений в эстрадных концертах; театральная эстрада в виде камерных спектаклей театров миниатюр (театров-кабаре, кафе-театров), или же, наоборот, в масштабных концертных хрестоматиях, которые показываются в мюзик-холлах, располагающих многочисленным исполнительским составом и первоклассной сценической техникой; праздничная эстрада, отождествляемая с народными гуляниями и праздниками на открытом воздухе, в т. ч. на стадионах, а также с балами, маскарадами, карнавалами, происходящими в закрытых помещениях (домах и дворцах культуры, кафе, ресторанах и т. п.).

*Термин «эстрада» стал обозначать у нас целую область искусства вскоре после Великой Октябрьской революции. В известном Декрете Совета Народных Комиссаров от 26 августа 1919 года об объединении театрального дела говорится о «всякого рода эстрадах». К началу 20-х гг. термин «эстрада» стал уже общепринятым в его современном смысле.*

Вряд ли можно установить, кто сделал это первым. В те бурные послеоктябрьские годы словарь русского языка менялся, пополнялся новыми понятиями, рожденными жизнью. Так произошло и со словом «эстрада». Артисты вышли на площади, на импровизированные, наскоро сколоченные подмостки. Чтобы установить контакт со своими зрителями, им не требовались декорации, костюмы, бутафория. Место действия, определяющее форму выступления, дало название целой области искусства.

Несмотря на интернациональный характер, эстрадное искусство имеет в каждом случае свои народные корни, придающие ему особую национальную окраску. Так, исследователи справедливо находят характерное для русской эстрады преобладание речевых жанров, влияние драматического театра. Национальной гордостью Франции стали выдающиеся шансонье. Всемирную известность получила эксцентрика английского мюзик-холла, где складывалось искусство великого Чаплина.

Как и всякое искусство, эстрада неоднозначна: наряду с истинно народным — псевдонародность, с блеском остроумия — плоские остроты, с яркими самобытными дарованиями — откровенная пошлость. Развлекательное начало, присущее любому искусству, здесь дает себя знать особенно сильно.

Не случайно у нас и на Западе стремительное развитие эстрадного искусства связано с ростом городов. Население Петербурга к началу века

перевалило за полтора миллиона, немногим отставала и Москва. С развитием железных дорог возрастало число приезжих — гостей, жаждавших приобщиться к столичным развлечениям.

По примеру парижских кафе-концертов в России появляются рестораны с эстрадной программой или, как их называют, кафешантаны. Число их быстро растет, и в 1912 году проводится даже первая Всероссийская конференция деятелей кафешантанов. Но, в отличие от французских кафе-концертов, где выступали известнейшие шансонье, шантанная эстрада в России вызвала резко негативное отношение интеллигенции. «Популяризацией разврата и имитацией искусства» называл ее М. Горький в своих очерках «С Всероссийской выставки» (1896 г.). Одному из первых московских шантанов «Salon des Variétés» посвящен фельетон Антоши Чехонте. Наряду с шантанами, рассчитанными на состоятельных посетителей, нужны были развлечения для широкой публики. Еще в 80-е годы прошлого века получила большое распространение садово-парковая эстрада. В условиях нашего климата она носила сезонный характер. В первом десятилетии нового века появились киноминиатюры, или кино-дивертисменты, где эстрадная программа соединялась с демонстрацией фильма. Зимой здесь находили приют многие номера и артисты садово-парковой эстрады. Тогда же появились и первые театры миниатюр, иногда они назывались просто «миниатюры».

Некоторые теоретики склонны считать эстраду одной из разновидностей театрального искусства. Еще в большей степени это можно отнести к театрам миниатюр и обзрений. Однако их спектакли по своим эстетическим признакам тесно связаны с эстрадой. Они состоят из коротких различных по жанру номеров. «Короткометражность» диктует свои законы артистам, постановщикам, авторам. Даже если ставятся большие многоактные обзрения, то и они строятся по законам эстрадного искусства — основой представления остается номер. Отдельные эпизоды, номера объединяются либо фигурой обозревателя, либо «сквозным сюжетом», либо, наконец, конферансом.

***Кратковременность эстрадного действия требует предельной концентрированности выразительных средств. Отсюда яркость, преувеличенность деталей, мгновенность актерского перевоплощения. Развернутая психологическая характеристика противопоказана эстраде. Это отнюдь не исключает актерского перевоплощения, однако достигается оно своими, эстрадными средствами. Особенное значение приобретают заостренная гипербола, гротеск, буффонада, эксцентрика.***

*И еще одна отличительная черта, позволяющая рассматривать театры миниатюр и мюзик-холлы как театры эстрадные по преимуществу,*



— *злободневность и оперативность их искусства, качества*, проявившиеся особенно отчетливо после Великой Октябрьской революции.

По подсчету Е. М. Кузнецова, театров миниатюр (вместе с киноминиатюрами) в канун революции в Москве было около пятидесяти, в Петрограде их насчитывалось более ста. Бесспорно лучшими среди них были театр-кабаре «Летучая мышь» и театр художественных пародий и миниатюр «Кривое зеркало». Зачинатели «миниатюрного» жанра, оставившие заметный след как в истории эстрады, так и в истории театра, различные по репертуару и направлению, оба эти театра имели талантливые труппы, словно созданные для малого жанра, постоянных руководителей, наделенных тонким художественным вкусом, преданных своему делу.

**ТЕРЕВСАТ** (Театр революционной сатиры) -Теревсат, открылся в Витебске, по свидетельству Абрамского, 7 февраля 1920 года.Играли ежедневно, иногда по несколько спектаклей в день в частях Действующей армии, в рабочих районах, в деревнях. В Витебске — в помещении кинотеатра «Рекорд» на Смоленской улице. Программа состояла из нескольких номеров и продолжалась от тридцати минут до полутора часов. Она шла в декорациях, которые вместе с артистами и реквизитом без труда размещались на старом, разбитом грузовике, служившем для Теревсата средством передвижения. Создателем этих компактных декораций был Марк Шагал, молодой художник, накануне мировой войны прославившийся на парижских выставках.

Время было поистине удивительным. Шагал старательно воспроизводил на занавесе фигуры Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича для спектакля крохотного передвижного театра. А другой художник, Казимир Малевич, незадолго до этого оформивший в Петрограде спектакль «Мистерия-буфф», расписывал фасады домов того самого Витебска, по улицам которого разъезжала на своем дребезжащем грузовике труппа Теревсата. С. М. Эйзенштейн, оказавшийся в Витебске проездом на Западный фронт, позднее записал свои впечатления: «Странный провинциальный город. Как многие города западного края из красного кирпича, закоптелого и унылого. Но этот город особенно странный. Здесь главные улицы покрыты белой краской по красным кирпичам. А по белому фону разбежались зеленые круги, оранжевые квадраты, синие прямоугольники. “Площади — наши палитры”, — звучит с этих стен. Но наш воинский эшелон стоит в городе Витебске недолго. Наполнены котелки и чайники, и мы грохочем дальше. Перед глазами оранжевые круги, красные квадраты, зеленые трапеции мимолетного впечатления о городе...» Эйзенштейн сравнивал эту живопись с «Окнами РОСТА», которые тут же в Витебске впервые бросились ему в глаза теми же «фиолетовыми овалами,

черными прямоугольниками, желтыми квадратами». «Окна РОСТА» поразили его «геометрией, сведенной до пронзительного крика целенаправленной выразительности... до цветовой агитстрочки, разящей сердце и мысль».

Сейчас трудно утверждать, обладали ли такой впечатляющей силой спектакли Теревсата, по своему содержанию и по стилистике близкие «Окнам РОСТА». Большинству актеров не доставало профессионального мастерства, никто из них не имел опыта работы в формах агитационного театра, да и сам этот театр только еще создавался. Но, по свидетельству очевидцев, независимо от того, выступал ли Теревсат на площади, праздничная расцветка которой отдаленно воспроизводила буйство красок народного балагана, или же в полутемных красноармейских казармах, связь между актерами и зрительным залом устанавливалась мгновенно. «Играть часто приходилось без сценических подмостков, порой прямо среди зрителей, которые втягивались в действие как активные его участники», — вспоминал Пустынин. Зрители бурно аплодировали, подтягивали революционные песни, подавали реплики и вопросы, нередко враждебные и провокационные. Это заставляло актеров «всегда быть начеку. Нужно было иметь огромное самообладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца это представление».

Импровизационная основа искусства Теревсата как народного площадного театра отчетливо выражена. «Бродячие» сюжеты, в зависимости от стремительно менявшейся политической обстановки, от состава зрителей, от местных проблем, насыщались тем или иным содержанием. В качестве объектов сатиры сменялись Врангель, Краснов, Юденич, Колчак. Конкретные хозяйственные задачи подсказывали объекты «внутренней» сатиры: разруха, кулак, спекулянт, саботажник и т. д.

В каждой программе обязательно были частушки в сопровождении баяна. Они слегка театрализовались — артисты надевали, в зависимости от содержания, рабочие или крестьянские костюмы либо белогвардейскую форму.

Прием «тантомореска» близок кукольному театру, как и петрушечные представления, которых в программах Теревсата со временем появилось великое множество: «Петрушка-крестьянин», «Три сына», «Два Петра», «Петрушкино племечко», «Петруха и разруха», «Хождение по верам» и другие, также опубликованные на страницах «Раненого красноармейца». Выступая на селе, теревсатовцы обычно дополняли текст импровизацией, в которой использовали местный материал. Эти сценки в равной мере интересовали и красноармейскую аудиторию, в большей части состоявшую из крестьян.

Теревсат существовал недолго — около трех лет. В июне 1922 года он был преобразован в Театр Революции (ответственный руководитель В. Э. Мейерхольд).

Литература:

1. Котович, Т. В. Театр Шагала, Малевича: первая половина 1920-х гг / Т. В. Котович // Вести института современ. Знаний. – 2012. - № 3 (52). – с. 108-112
2. Котович, Т. В. Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Минск.: Экономпресс, 2003. – 416 с.
3. Рубб, А. А. Эстрада с точки зрения...Беседы режиссера. / А. А. Рубб. – Москва : ГРДНТ, 1993. – 259 с.
4. Сулима, А. Н. "Театральный октябрь": Витебский ТЕРЕВСАТ и М. Шагала. А. Н. Сулима // Традиції і сучасны стан культуры і мастацтва: матэрыялы Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (28-29 лістапада 2013 г., г. Мінск) : у 2 ч. / Нацыянальная акадэмія навук Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры, Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы. - Мінск, 2014. - Ч. 1. - С. 264-267. - Бібліягр.: 9 назваў.
5. Уварова, Е. Д. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945) / Е. Д. Уварова. - М. : Искусство, 1983. - 320 с.
6. Шамшур, В.В. Празднества революции: организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В.В. Шамшур. – Минск : Наука и техника, 1989. – 157 с.
7. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

## 11.Художественная структура номера

1. Понятие номер и его структура
2. Работа над созданием номера

**Номер** - (лат. numerus - число), основной составной элемент театрализованного действия, представляющий собой оригинальное законченное произведение исполнительского искусства.

К признакам, отличающим Н. от других форм сценического искусства, относятся: лаконизм, приоритет рассказа как средства отображения действительности, новизна материала (собственно новизна содержания, новизна трактовки), индивидуальность исполнителя (его темперамент, склад характера, своеобразие речевых и вокальных данных, сценическое обаяние заставляют трижды знакомое содержание звучать по-новому), непосредственность общения с публикой. Н. - первооснова театрализованного представления. Различают два типа Н.: поставленные самостоятельно, вне зависимости от замысла тематического представления, или эстрадные (концертные) Н., и Н., поставленные специально для раскрытия темы идеи определенной композиции, постановки.

**Классификация эстрад. номеров:** Разговорные номера; Музыкальные номера; Пластика-хореографические номера; Оригинальные номера.

Основные компоненты замысла эстрадного номера: Тема; Жанр; Вид эстрадного номера; Место проведения. Этапы создания эстрадного номера: Сбор информации; Определение темы; Определение идеи; Выявление сверхзадачи; Определение жанра; Тип драматургии номера. Структура эстрадного номера: Экспозиция; Завязка; Развитие; Кульминация; Финал.

В работе над номером, ее последовательности нет четких границ. Как правило, многое в ней идет параллельно, а порой переплетается. В нее (работу) чаще всего вторгается интуитивное начало творчества. Оно-то и смещает этапы работы в их последовательности. Кратковременность исполнения, являющаяся одной из особенностей эстрадного номера (растянутый во времени, даже интересный сам по себе номер, не только берет на себя неправомерно значительное внимание зрителей, чем того требует программа, но и тормозит движение самого концерта, что неизбежно нарушает его художественную целостность), - диктует не только предельную концентрированность выразительных средств, не только лаконизм всех элементов номера, но и обязывает режиссера и исполнителя отсеять все лишнее, сосредоточить свое внимание на создании яркой образной метафоры. Способ существования исполнителя в номере — это творческий процесс, который определяется: во-первых, мерой условности решения номера и, во-вторых, особенностью "условиями игры" жанра. Исполнительский успех номера во многом зависит от придания ему актером личностного характера, что, прежде всего, достигается соответствующим душевным настроением, степенью воодушевления, эмоциональности артиста. Все, что делают актер и режиссер на репетициях должно быть направлено на то, чтобы затем, выйдя на сцену, исполнитель, играя номер, донес бы до зрителей, выразил бы через созданный им сценический образ, эстрадный

номер свод мысль, ради которой он вышел на подмостки. Только внеся в номер глубочайший внутренний смысл, он (актер) привлечет внимание публики, вызовет у нее способность размышлять вместе с ним. И преподнесено все это должно быть по эстраднему - легко, темпераментно, азартно. Именно ради нескольких минут подлинной свободы творчества (пока длится номер), не жалея ни времени ни сил трудятся актер и режиссер, ибо знают "цену тем минутам высшего артистического счастья, когда все с трудом найденное и с еще большим трудом отшлифованное вдруг оборачивается полной свободой, легкостью и актер не работает перед публикой, а как бы в прямом смысле слова играет".

**Миниатюра-** (фр. miniature, лат. minium-киноварь, сурик), 1) художественное произведение (обычно живописное) малых размеров, отличающихся особо тонкой манерой наложения красок. Первоначально М. назывались выполненные гуашью, акварелью и др. красками иллюстрации, инициалы, заставки и т. п. в рукописных книгах. Название "М." перешло на живопись (главным образом, портретную) малоформата, исполняемую на кости, пергаменте, картоне, бумаге, металле, фарфоре, нередко на бытовых предметах - табакерках, часах, перстнях, на лаковых изделиях. 2) В литературе, театре, музыке, цирке, на эстраде - жанр "малых форм", небольшое по размеру произведение (рассказ, пьеса, водевиль, интермедия, скетч, разговорная, хореографическая, вокальная или муз. сценка, эстрадная или клоунская реприза и т. д.). На М. строится репертуар театров миниатюр.

В М. режиссер и исполнители заботятся о точности взаимоотношений действующих лиц, уделяют особое внимание нахождению выразительного, броского обыгрывания ее неожиданного конца. Огромное значение в актерском и режиссерском решении М. имеет ее темпо-ритм, т. к. действие в М. развивается сверхстремительно.

*Режиссер, ставящий эстрадное представление* (концерт, обозрение шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления организует его темпо-ритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. То перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстраднему номеру, часто «... режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность»<sup>3</sup>. Так же и драматург эст-эго представления, как

правило, не вникает в драматургию каждого отдельного номера. Он выстраивает их в единое целое, необходимые для его замысла номера.

Однако бывают случаи, когда тема эстрадной программы, ее специфика, посыл просто требуют создания тех или иных номеров, необходимых в данном конкретном случае.

Практики знают, что из 10 хороших номеров можно выстроить не менее 10 самых различных программ. При этом, к примеру, А. Пугачева во всех случаях будет петь одни и те же песни, А. Акопян показывать те же самые фокусы, а Г. Хазанов читать одни и те же монологи. Так чем же будут отличаться друг от друга эти программы, из которых одна может быть посвящена 8 Марта, а другая 1 Апреля? Ответ один: в первую очередь — специально написанным конферансом, текстом ведения. В нем непременно должен быть и тематический вступительный монолог, и какие-то подходящие к теме программы репризы, связки. И уж совсем хорошо, если у конферансье есть свой, соответствующий ситуации, теме программы, ее афишному названию эстрадный номер. Так что в реальных условиях те или иные эстрадные номера иногда приходится создавать специально для той или иной конкретной программы.

Работа над эстрадным номером требует от драматурга и режиссера решения целого ряда специфических задач, с которыми они не сталкиваются в создании большой программы. Это прежде всего умение раскрыть индивидуальность артиста, выстроить драматургию номера, определить его тематику, проблематику, работать с репризой, трюком, гэгем, знать и учитывать природу специфических выразительных средств жанра и многое другое.

Роль режиссера как автора сценария номера в разных жанрах неодинакова. Естественно, что отправной точкой в создании номеров на основе монолога, фельетона, куплета, песни служит авторский и музыкальный текст. Но даже в этих случаях нередки ситуации, когда режиссер принимает на себя функции создателя сценария (либретто) номера, а не ограничивается режиссерской разработкой предложенного автором текста или музыки материала. Часто режиссер вместе с автором работает над текстом и в этом случае становится соавтором произведения. В некоторой части речевых жанров (например, в пародии) эта тенденция проявляется в большей степени. И практически всегда режиссер становится создателем драматургии номера в вокально-эстрадных, оригинальных и эстрадно-цирковых жанрах, в этой же роли выступает, как правило, режиссер-балетмейстер в эстрадной хореографической миниатюре.

Драматургу эстрады, работающему над сценариями больших программ, необходимо понимать законы драматургического построения эстрадного номера. Он может не работать над номерами, но знать закономерности их построения он обязан. Ведь профессионал не может в оценке выразительности руководствоваться только критериями «нравится — не нравится». От профессиональной оценки номера сценаристом программы зависит, например, место номера в концерте.

Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном случае сделать шоу успешным, в другом — провалить.

Конечно, успех или неуспех программы зависит не от одной лишь последовательности номеров. Понимание структуры построения отдельных номеров режиссером-драматургом — необходимое условие грамотного использования их в любой форме эстрадного представления.

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
3. Клитин, С. Искусство эстрады XIX-XX вв. / С. Клитин. – Санкт-Петербург: ГАТИ, 2005. – 472 с.
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с.

## **12. Номера разговорного жанра**

1. Монолог
2. Конферанс, конферансье
3. Скетч
4. Реприза
5. Пародия

**Монолог** - (гр. monos - один, единственный и logos - речь), 1) форма речи, развернутое высказывание одного лица. М. - преобладающая форма в лирике, важная - в драме, в современной прозе 2) Речь наедине с самим собою. 3) (В театре) речь действующего лица (общение актера с самим собой), выключенная из разговорного общения персонажей, не предполагающая непосредственного отклика в отличие от диалога ("внутренний монолог" героя). Это внутр. речь, выражающая реакцию на происходящее, и продумывание своих ответных действий. Внутренний М. проявляется в эмоциональных артикуляторных движениях, не сопровождаемых звуком, мимикой, пантомимикой, физических действиях без слов. 4) (В эстраде) размышления, иногда речь конференсье или эстрадного артиста, перевоплощенного в образ (в отличие от эстрадного фельетона), обращенная к зрителям.

М. позволяет раскрыть душевную жизнь персонажа, выявить его характер. Многие М. на эстраде могут исполняться как внутренний М. или как М., рождающиеся в конкретных предлагаемых обстоятельствах, когда слова возникают "здесь, сегодня, сейчас". М. сценическая форма, в которой перевоплощение должно особенно плотно смыкаться с выявлением подлинной внутренней жизни человека, а вслед за этим и выражением личности художника. Поэтому исполнителю опасно слишком нагружать себя чертами внешней характерности.

**Монолог в образе** - сольное выступление артиста, обращенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится «От маски», поэтому наиболее верное определение жанра - эстрадный монолог в образе. Чаще всего носит юмористический или сатирический характер.

**Конферанс** - (фр. conference), 1) эстрадный жанр; 2) выступление на сцене, связанное с объявлением и комментарием (обычно комедийного характера) номеров эстрадного представления, концерта, а также текст самого выступления. На современных концертах можно встретиться с парным, театрализованным, групповым и др. К., имеющим внутривидовые подразделения.

**Конферансье** - (фр. - докладчик, лектор), артист, докладывающий публике в каждом номере концерта, сообщая сведения об исполнителях и авторах и настраивающий зрителей на нужный лад. К. по природе своей одаренности чаще всего - комедийный актер. В отличие от ведущего, кроме информации о номере, зрители ждут от К. шуток, фельетонов, интермедий.

**Фельетон** - (фр. - feuilleton, feuille - листок), 1) злободневный художественно-публицистический газетно-журнальный жанр,



основная особенность которого - острокритическое отношение к описываемому явлению, лицу, конкретногражданское, обличение. Ф. печатались впервые во Франции на отдельных листках (отсюда название). В современном Ф. - элементы сатиры и юмора. 2) (На эстраде) сатирический Ф. как в газете, так и на эстраде изобличает, типизирует, бичует, нравственно карает, профилактически лечит. Их объединяет высокая энергия гражданственности. Его орудие - ядовитая ирония, могущество насмешки, сарказм, гротеск, памфлет. Сатира - его сущность. Утверждение идеала гуманизма через посрамление злого и порока - его пафос. При этом в одном Ф. могут закономерно сосуществовать героическое и сатирическое, памфлет и лирика, юмор и сарказм, пародия и патетика. В зависимости от стержневой мысли, устремленности, заданное, от темы, индивидуальности исполнителя доминирует тот или иной жанровый элемент.

**Скетч** - (англ. sketch, букв. - набросок), короткая эстрадная пьеса (главным образом, комедия) для двух (реже трех) исполнителей. Ведет начало от народной интермедии. С. Отличается «кучность» событий, концентрированное и репризное диалога, неприменный гротеск в характеристиках комических персонажей. Для другой разновидности С. характерным признаком является не развитие сюжетной линии, а насыщенность злобой дня в диалоге.

**Реприза** - (фр. reprise - возобновление, повторение), 1) повторение какого-либо раздела музыкального произведения. 2) В цирке - движение лошади одним и тем же аллюром; серия трюков. 3) В цирке и на эстраде - словесный или пантомимический номер, лаконичная шутка, меткое слово, каламбур, парадокс, трюк, рассчитанный на безусловную, общую и быстро возникающую реакцию аудитории. Р. бывают сатирические, юмористические, публицистические, музыкально-вокальные и т. п. Р. может иметь значение самостоятельного мини-номера, конференсье, отлично приспособлена для заполнения меж-номерных пауз, когда в его распоряжении считанные секунды, а также может существовать как составная часть номера эстрадного или циркового артиста. Репризный ход внутри фельетона, монолога, интермедии может круто поменять смысловое значение целого куска, придать особую остроту и второй план содержанию. Как элементарный вид комического, Р. внутри текста служат ударными смеховыми акцентами, являясь по образному выражению Н. П. Смирнова-Сокольского, поплавками, поддерживающим на поверхности зрительского интереса весомые и ведущие части произведения. Самое незначительное перемещение слов в Р., которое может произойти при нетвердом знании текста или изменении интонации, фразировки выхлещивает юмор из микроскопического, точно построенного произведения.

**Пародия** - (гр. parodia - пение наизнанку), 1) жанр в литературе, театре, музыке, на эстраде, содержанием которого является сознательная имитация, воспроизводящая в шаржированном преувеличенном виде в шутливых, сатирических, иронических и юмористических целях характерные особенности оригинала (явления искусства или быта, индивидуальные манеры, целого стиля, направления, жанра или стереотипов речи, игры, поведения). 2) подражание, неосознанно искажающее образец; смешное, искаженное подобие чего-либо.

Литературная и эстрадная П. имеют общую структуру: дружеский шарж (шуточная П.) исключающий негативное отношение к объекту, это - добрая насмешка, утрирование некоторых характерных черт пародируемого объекта, и сатирическая П., задачи которой разоблачение или выявление скрытых отрицательных черт. Распространенные приемы пародирования - гиперболизация смешной черты объекта и доведение ее до гротеска; прием комического несоответствия - нагромождение понятий, обычно несвязанных между собой или противоречащих друг другу; прием двойного пародирования, при котором пародируется непосредственно объект условный, типизированный персонаж, каким является "автор".

**Сценка** - от скетча отличается отсутствием сюжета. Чаще всего в ней обозначается место действия и задаются условные предлагаемые обстоятельства.

**Эстрадный диалог** - еще более условен, чем сценка. Место действия и предлагаемые обстоятельства, как правило, - реально идущий концерт. Отличительной особенностью является насыщенность текста репризами.

**Эстрадный бытовой рассказ** - в качестве литературной основы использует произведения, не написанные специально для эстрады. От художественного чтения отличается тем, что артисты всегда обращаются напрямую в зрительный зал от собственного лица, рассказывая историю, придуманную писателем как случай, происшедший лично с исполнителем.

**Куплет** - небольшое комическое, сатирическое, публицистическое стихотворение (буквально несколько строк, короткая строфа), положенное на какую-нибудь несложную мелодию. Всегда проходит сериями (несколько куплетов на одну тему) и содержит рефрен (повторяющиеся строки). Как правило, исполняется соло или дуэтом.

**Буриме** - шуточная игра со зрительным залом, когда из публики задаются рифмы и темы, а артист мгновенно импровизирует стихи на тему в точном соответствии с заданными рифмами.

*Все разговорные жанры в обязательном порядке требуют от исполнителя владения актерским мастерством. Это происходит даже в тех случаях, когда актер не разговаривает, а поет и двигается (как в некоторых видах пародии). Поэтому все без исключения разговорные жанры относятся к игровым эстрадным жанрам.*

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Юрский, С. Ю. Кто держит паузу / С. Юрский. - Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1977. - 175 с.
3. Ардов, В. Разговорные жанры эстрады и цирка / В. Ардов. – М., 1968. – С. 39-42, 47-56, 105-115.
4. Шагидевич, А.А. Монолог (учеб. пособ.) / А.А.Шагидевич. – Мн., 2003. – 80 с.
5. Соснова, М.Л. Искусство актера / М.Л.Соснова. – М., 2006. – С. 309-378.

### **13.Номера эстрадно-вокальные, пластическо-хореографического жанра в структуре представления**

1. Эстрадно-вокальный номер и его особенности
2. Танец и хореография - термины

«Эстраде нужны не только профессиональные музыканты, но и музыканты-артисты, умеющие действовать, жить на сцене, как живут артисты драматические», — писал Ю. Дмитриев.

Только прекрасной вокальной техникой, только интересным пластическим рисунком во время пения, только актерскими способностями по отдельности удивить зрителя сегодня в этом жанре практически невозможно. Именно поэтому речь идет о комплексе выразительных средств. «Петь на эстраде, — отмечал М. Бернес, — надоне только голосом, но и, что, пожалуй, особенно важно, — головой, сердцем и всем своим существом».

Конечно, ведущим выразительным средством является вокальное искусство, и именно через пение в первую очередь артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне. Однако песню мало просто

спеть — ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушателей прожить и прочувствовать ее вместе с артистом.

Драматургическая основа эстрадной песни определяется ее непосредственными авторами — поэтом и композитором. Однако создание номера в жанре эстрадного вокала (особенно театрализованного) требует вмешательства эстрадного драматурга — сценариста

На эстраде существует феномен, невозможный в жанрах так называемого академического пения. Филармонический, оперный певец без настоящего вокального голоса просто не существует. На эстраде же, за счет использования других выразительных средств успешно выступали и выступают певцы, которые не обладают сильным, классически поставленным вокальным голосом.

Например, вокальные данные Л. Утесова были весьма скромны. «В голосе Утесова, — писал М. Зильбербрандт, — не было качеств, необходимых профессиональному вокалисту. Зато природа щедро наградила артиста „певучей душой"... Песня до краев наполнялась чувством, одухотворялась. Вместе с тем, будучи хорошим рассказчиком, Утесов сохранил в пении повествовательную интонацию... Артист легко устанавливал контакт со зрительным залом, умел подать песню как жанровую картинку, как сценку, которую не только слушаешь, но и видишь. Он мастерски перевоплощался в героя песни, прекрасно танцевал, профессионально играл на многих инструментах, восхищал и здоровым народным юмором, и глубоким органическим лиризмом всех оттенков, от кроткой личной печали до высокого гражданского пафоса. Из всего этого в сочетании с исключительным своеобразием его стремительной, всегда обаятельной манеры двигаться просто и естественно возникало эстрадно-эксцентрическое зрелище в лучшем смысле этого слова».

Другой замечательный эстрадный певец — М. Бернес — сам откровенно признавался, что у него нет вокального голоса, но при этом очень хорошо понимал значение других выразительных средств в эстрадной песне: «И вот я пел и пою, хотя вам, видимо, хорошо известно, что голоса, какой полагалось бы иметь заправскому певцу, у меня нет. По этому поводу мне хотелось бы сказать вот что. Есть ведь разные песни. Одни поются на площади, с большой эстрады на массовых гуляньях, они обращены сразу к тысячам людей и говорят о великих делах. Для них нужен мощный голос. А есть и другие песни — их поют, обращаясь к каждому слушателю так, как будто идет задушевная беседа, как будто нужно передать что-то очень важное, заветное. Я стараюсь всегда перевоплотиться в человека, от имени которого песня поется. Иногда этот человек я сам, иногда он не совпадает со мной».

Однако оба этих артиста вошли в историю эстрады именно как артисты — певцы, артисты — исполнители песен. Не имея вокального голоса, они обладали столь интересной индивидуальностью, столь интересно проявляли актерское искусство во время пения, что использование в полном объеме комплекса выразительных средств дало им возможность стать выдающимися исполнителями эстрадного вокального репертуара.

Многие сегодняшние беды песенной эстрады происходят из-за того, что некоторые исполнители, «ссылаясь» на творческий опыт тех же Л. Утесова и М. Бернеса, поют, абсолютно не имея вокального голоса. Однако они забывают, что его отсутствие должно быть компенсировано другими частями комплекса выразительных средств. В результате такие исполнители и не поют, и не танцуют, и не владеют актерским мастерством, и ничего не представляют собой как художественные личности.

Но даже если эстрадный певец обладает прекрасным вокальным голосом, он все равно в создании художественного образа песни пользуется всем арсеналом выразительных средств.

*Эстрадное пение вне актерского искусства невозможно.* А там, где находит проявление актерское искусство, там — и театр.

Но синтез актерского искусства, музыки и текста в эстрадной песне нельзя понимать буквально — исключительно в смысле создания песни-сценки, где театральными средствами разыгрывается какая-то сюжетная история. Такое понимание представляет собой упрощенный подход к проблемам драматургии номера в жанре эстрадного вокала.

Создателю драматургии вокального номера очень важно найти меру использования выразительных средств театра и актерского искусства в жанре театрализованной эстрадной песни; ему нужно отыскать баланс применения приемов всего комплекса выразительных средств эстрадного пения. От каких факторов это зависит? Прежде всего — от индивидуальности исполнителя. Специфические актерские приспособления, к которым прибегал в своих песнях и романсах А. Вертинский, выглядели бы неуместными при автоматическом перенесении их на индивидуальность, скажем, В. Леонтьева. То, что было подвластно в этом смысле Л. Утесову, никогда не стало бы органичным в творчестве, допустим, Л. Лещенко, и т. д.

Исходить нужно из, казалось бы, простого принципа — определения, в чем артист наиболее силен и выразителен. К сожалению, этот элементарный принцип довольно часто предается забвению, и драматург (или режиссер, взявший на себя эти функции) начинает демонстрировать свою собственную фантазию, не в меру используя приемы театрализации, выполнить которые органично и правдиво артист не может.

Важнейшее условие при разработке драматургии вокально-эстрадного номера состоит в том, чтобы верно и точно понять, насколько само текстовое и мелодическое содержание песни, ее жанр и стиль терпят привнесение в нее приемов собственно театральной выразительности.

Вообще, к синтезу музыки, литературы и театра, который выражается в эстрадной песне, нужно подходить осторожно, бережно, с пониманием того, что главное — это сама песня, а не театральная игровая сценка, созданная на ее основе.

Если использование драматургом эстрадно-вокального номера других выразительных средств отодвигает песню, ее содержание на второй план, то лучше их не применять. Это ведет к тому, что у публики возникает примерно следующее впечатление об артисте: «Что это он тут кривляется, что-то неумело разыгрывает; зачем все это? -лучше бы просто хорошо спел!».

Эстрадный вокальный репертуар можно разделить на две части (специально употребляется термин «репертуар», а не песня, так как это может быть и песня, и романс, и баллада, и т. д.):

- репертуар, в котором возможно использование игровых приемов, вплоть до создания игровой сценки-песни;
- репертуар, в котором актерское мастерство исполнителя относится исключительно к внутренним процессам проживания песни, вне ярких внешних средств актерской выразительности.

*. Тема и стиль песни — вот что обязательно должен учитывать драматург-сценарист вокально-эстрадного номера.*

**Танец** - (нем. Tanz), вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую художественную систему. Тесно связан с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ (Хореография). Одним из видов сценического танца является эстрадный танец - небольшая сценка, хореографическая миниатюра, включающая акробатику, ритмический танец и др.

**Хореография** - (гр. choreia - пляска и графо - пишу), 1) запись танца. 2) Искусство сочинения танца, балета 3) С конца 19 - начала 20 вв. танцевальное искусство в целом. 4) Синтез литературной первоосновы (либретто), замысла балетмейстера и художника, музыки, исполнительское искусство танцующего актера.

Жанровое деление хореографии: танец лирический и героический, шуточный и пародийный, народный и классический, бальный и эстрадный. Х. - пространственно-временное искусство, поэтому с одной стороны, ее роднит с изобразительным искусством: отбор поз и движений согласуется со скульптурной выразительностью танца: расположение танцующих в пространстве нередко подчиняется закономерностям орнаментальным и графическим; с др. – с музыкой, нередко диктующей ритм, динамические оттенки, др. характеристики движениям, а иногда ориентирующийся на особенности самих движений. Но движения могут иметь и собственный ритм, отличный от муз., совпадающий с ним лишь в опорных точках. Тогда образуется контрапункт ритма музыки и движения, что особенно характерно для фольклорного танца, а также для Х. новейшего времени. Народная и профессиональная Х. может включать также элементы действия, сближаясь тем самым с театральными искусствами. В театрализованном представлении Х. может проиллюстрировать какую-либо мысль, но может и стать полноправным сюжетным элементом всего театрализованного действия.

***«Эстрадный танец» разграничивается на несколько разделов:***

- 1) народный танец (сольный, дуэт, трио, групповой);
- 2) классический танец;
- 3) эстрадный сольный танец;
- 4) эстрадные танцевальные дуэты;
- 5) эстрадный танцевальный ансамбль.

*Будущему режиссеру надо изучить многообразие эстрадных танцев, их приемы и основные жанровые направления. Практически освоить эти танцы невозможно, но знать элементы и принципы построения танца на концертной эстраде обязательно.*

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Иванов, А. П. О вокальном образе / А. П. Иванов. – М. : Профиздат, 1968. – 132 с.
3. Кох, И. Э. Основы сценического движения / И. Э. Кох. – М.: Просвещение, 1975. – 512
4. Кулаковский, Л. В. Музыка как искусство / Л. В. Кулаковский. – М.: Искусство, 1960. – 71 с.

5. Кутьмин, С. П. Характер и характерность: учеб.-метод. пособие / С. П. Кутьмин. – Тюмень : ТГИИК, 2004. – 43 с.
6. Скрипина, Н. В. Прикладная хореография в театрализованном представлении и празднике: учеб. пособие / Н. В. Скрипник; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск : 2008. – 160 с.

#### **14.Создание номера на основе литературного источника, произведении устно-поэтического творчества**

1. Драматургический конфликт – двигатель действия в номере
2. Особенности режиссуры номера

В номере, где присутствует сюжетное построение, природа драматургического конфликта немногим отличается от драматического театра. Однако следует отметить, что эстрада требует не просто конфликтных тем, а максимально возможного обострения драматического конфликта. Локальность темы влечет за собой и локальность конфликта. «Эстрадный» конфликт однонаправлен, прост (что не отрицает глубины и масштабности), сознательно обострен, ярко выражен. Даже если это серьезный внутренний психологический конфликт, он не может быть выражен в эстрадном номере средствами сугубо психологического театра — ему необходимо яркое внешнее выражение.

И что особенно важно подчеркнуть, он должен проявляться через выразительные средства, присущие тому или иному эстраднему жанру. Даже в жанрах, наиболее близких к драматическому театру (например, в речевых — монологе, сценке, скетче), приходится прибегать к чисто эстрадным приемам и средствам выражения, например, к репризе.

Отсутствие в номере сюжетного построения не означает отсутствия в нем конфликта, который можно назвать даже универсальным, то есть одинаковым для всех эстрадных номеров такого рода. Ведь проявление технического мастерства всегда связано с преодолением собственно физических и психических возможностей человека и борьбой с условиями внешней среды — предметом, пространством.

Все сказанное подводит нас к пониманию двойственной природы конфликта в сюжетном эстрадном номере.

Допустим, мы имеем дело с сюжетным акробатическим эстрадно-цирковым номером. Здесь присутствует собственно драматический



конфликт, но и другой конфликт (борьба человека с законами тяготения, с преодолением собственных физических возможностей) никуда не исчезает.

Два типа конфликта в эстрадном номере — драматургический и трюковой — существуют параллельно и должны развиваться в одинаковой динамике, подкрепляя один другой.

Невозможно грамотно выстроить драматургию эстрадного номера только с помощью выявления одного из конфликтов. В одном случае номер превратится в драматическую сценку, в другом (при отсутствии драматического конфликта) — исчезает сам признак эстрадного жанра.

Из всего этого следуют сугубо практические выводы, касающиеся исполнения эстрадного номера. Довольно часто возникают ситуации, когда артист, откликаясь на одобрительную реакцию публики, как бы приостанавливает свое выступление и делает, как говорят, «комплимент» (выражение пришло из цирка). В современном драматическом театре такое, как правило, не происходит: представьте себе десятиминутную сцену из спектакля, в которой актеры несколько раз останавливают действие и раскланиваются! Тем более это касается традиций русского психологического театра, заложенных МХАТ-вской школой.

Собственно драматургическая линия развития сюжета и линия проявления технического мастерства исполнения должны развиваться параллельно. И там и там должны быть экспозиционная, кульминационная и финальная части. И обе эти линии должны развиваться в одинаковой динамике, вместе вырастать, вместе спадать, вместе выявлять главное событие.

И вот здесь у сценариста эстрадного номера может возникнуть специфическая сложность. Само по себе интересное драматургическое построение может оказаться невыразительным, если в нем не учитывается то, что событие в целом ряде эстрадных жанров должно выражаться через трюк или как минимум подкрепляться им. Эстрадный сценарист в этом случае выстраивает драматургию, отталкиваясь от трюка. Если кульминационный событийный момент может быть подкреплен самым сложным и выразительным трюком, которым владеет исполнитель, то следует искать иную сценарную основу, изобретать такое кульминационное событие, которое может быть выражено уникальным трюком. Неопытные режиссеры, находясь в плену своих замечательных сценарных замыслов, иногда предлагают артисту освоить какой-то новый трюк. Но что такое, например, предложить исполнителю разучить тройное арабское сальто? Это месяцы, если не годы работы (да еще со способностью сделать этот трюк надо

родиться!). Да и с практической точки зрения такая продолжительность репетиционного процесса нереальна.

Таким образом, в ряде жанров сценарий эстрадного номера должен учитывать техническое, трюковое оснащение артиста и даже во многом отталкиваться от него.

**Событийный ряд** — термин в большей степени присущий профессии режиссера, нежели драматурга или сценариста. Он является одним из инструментов работы режиссера над драматургическим произведением, представляет собой важную часть метода действенного анализа. В драматургическом построении произведения такой событийный ряд чаще определяется как цепь событий, как фабула происходящего.

Впрочем, суть не в формальной разнице терминов. Для драматурга фабульное звено является зафиксированным фрагментом жизни героев. Для режиссера построение события — основа создания сценической жизни персонажей. Если анализ драматургического события верно определен, а выводы не противоречат замыслу автора, это означает, что верно определяются и предлагаемые обстоятельства, и конфликт, и действия персонажей, их цели и задачи, одним словом, — все без исключения структурные элементы события. Через индивидуальное режиссерское видение событийного ряда, через необычное, интересное, яркое решение каждого события, через придание одним событиям более важного значения, а другим — второстепенного и проявляется режиссерский ход. Через построение событийного ряда выражается прием, решение драматургического произведения, особенности творческой индивидуальности, эстетическое и идейное кредо режиссера. Нельзя не согласиться с формулой А. Поламишева, который очень точно отметил, что событие — основа спектакля.

Известно, что событие является способом проявления *драматургического конфликта*. Поэтому двойственная природа конфликта в эстрадном номере, о которой говорилось в предыдущем параграфе, позволяет помочь пониманию специфики драматургического конфликта в эстрадном номере, приводит к осознанию его неоднозначности. Структура события в эстрадном номере более сложна и разнообразна, чем в драматическом театре.

В сюжетном построении эстрадного номера событие, как и в театральной драматургии, необходимо рассматривать в качестве некоего факта, который, свершившись, становится новым предлагаемым обстоятельством. Именно «в процессе оценки фактов» заключается фундамент предложенного К. С. Станиславским метода анализа драматургической основы будущего спектакля. При этом особое внимание

обращается на то, что нужно «оценить по достоинству и значению каждое событие».

Но возможно ли применение тезиса «оценить по достоинству и значению каждое событие» к эстраднему номеру, в котором отсутствует сюжет? Как быть со сценарием номера, в который на паритетных началах заложены сюжетная и трюковая составляющие? То есть — возможно ли применение одного из основополагающих постулатов метода действенного анализа к эстраднему номеру во всех его формах и жанрах вне зависимости от того, есть в нем сюжет или нет?

Здесь еще раз следует напомнить замечательное высказывание Е. Деммени о том, что эстрада — это прежде всего показ мастерства. Во множестве оригинальных жанров и практически во всех эстрадно-цирковых такой показ мастерства концентрированно выражается в трюке. Все это известно. Однако в теории эстрады до последнего времени никто не связывал понятия «сценическое действие» и «трюк», относя первое к сюжетным номерам (т. н. театрализованным), а второе — к бессюжетным.

Между тем следует определить, что трюк является не только ловкой проделкой, приемом, ухищрением (в дословном переводе с французского — *truc*), но представляет собой действие в отдельных видах зрелищных искусств.

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
3. Розовский, М. Г. Режиссер зрелища / М. Г. Розовский. – Москва, 1973.

## **15. Эстрадно-цирковые, оригинальные номера на основе гротесковых форм**

1. Гротеск как понятие
2. Разновидности эстрадно-цирковых номеров
3. Драматургия эстрадно-циркового номера

**Гротеск** - (фр. grotesque, букв. причудливый; затейливый, смешной, комичный; от ит. grotta - грот), 1) орнамент, в котором причудливо, фантастически сочетаются декоративные и изобразительные мотивы (растения, животные, человеческие формы, маски), наиболее древние образцы которого были обнаружены в развалинах древнеримских построек, называвшихся в народе «гротами», откуда он и получил свое название. 2) Чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы несоединимых свойств и объектов. 3) Вид художественной образности, обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобного и карикатурного, трагического и комического, прекрасного и безобразного. Резко смещая формы самой жизни, создает особый, гротескный мир, который нельзя понимать буквально или расшифровывать однозначно, как в аллегории: Г. устремлен к целостному и многогранному выражению основных, кардинальных проблем человеческой жизни. Издревле присущ художественному мышлению (напр., мифология) В отличие от комического, Г. скорее болезненный «смех сквозь слезы». Г. рождает и «убийственный» смех, адский хохот, губительным образом раздваивающий окружающий нас мир.

Неслучайно гротескные образы чаще вызывают улыбку и смех, а чувства отвращения, страха, негодования, презрения, страха. Таковы некоторые образы Н. В. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, Ф. Рабле, Ф. Кафки, М. А. Булгакова, фантастические образы Х. Босха, Ф. Гойи, П. Брейгеля, О. Домье, М. Шагала, саркастические диссонансы Д. Д. Шостаковича, И. Ф. Стравинского.

От фантастического и волшебного в искусстве Г. отличается прежде всего тем, что в его основе лежит активное неприятие изображаемой действительности в ее существующем виде. Неправдоподобие Г. – всегда вызов реальности, проявление активного, преобразующего отношения к ней. Как художественный прием Г. призван сломать штампы привычного восприятия, представить действительность во всем многообразии ее проявлений. Г. теснее всего связан с реалистическими направлениями в искусстве, ибо неправдоподобное и преувеличенное всегда рассматривается здесь в сопоставлении с привычным и обыденным. По отношению к произведениям, в которых фантастику, гиперболизацию и алогичность уже ничто не ограничивает, Г. утрачивает художественную функциональность. В

массовом театрализованном представлении, на эстраде приемы Г. не должны разрушать общую праздничность настроения.

*Номера эстрадно-цирковых жанров, с точки зрения их драматургии, можно разбить на две разновидности:*

- бессюжетный номер,
- сюжетный номер.

Иногда сюжетный номер называют театрализованным, и театрализация усиливает выразительность номера, обращение к ней лежит в традициях эстрады.

В сюжетном номере от исполнителей требуется умение действовать в обусловленных обстоятельствах, создание характера персонажа, проявление всего комплекса владения элементами актерского мастерства, что не всегда возможно.

Вместе с тем сюжетное построение эстрадно-циркового номера не является единственно возможным. Нельзя забывать, что главная цель любого вида искусства — создание художественного образа.

Достичь создания художественного образа в эстрадно-цирковых жанрах, как показывает практика, можно, и не выстраивая в номере сюжет, — такова специфика драматургии этого эстрадного жанра.

Поэтому рассмотрим приемы и выразительные средства, лежащие вне сюжетного построения, к которым может прибегнуть эстрадный драматург.

В эстрадно-цирковых жанрах важнейшей составляющей выступает трюк, который часто имеет самодостаточную ценность.

Но любой трюк должен быть не просто чисто исполнен, а должен, как говорят на профессиональном сленге, «продан». Хотя, конечно, вернее сказать, не «продан», а «подан».

Важно сделать трюк не самоцелью, но средством создания художественного образа.

Это, пожалуй, самое сложное: подать трюк таким образом, чтобы он демонстрировал победу человека над миром вещей, пространством, тяготением, над собственными физическими возможностями, над представителем фауны (в том числе и хищником), — в этом заключается основа тематики бессюжетного номера. Автору необходимо выстроить структуру сценария так, чтобы зрителю было понятно: демонстрируется действительно сложный технический прием, причем часто на пределе человеческих возможностей.

При работе над сценарием сюжетного эстрадно-циркового номера первой задачей драматурга является соблюдение специфических особенностей жанра, которые существенно влияют на выбор сюжета. Если в драматическом театре может быть сыгран практически любой сюжет, то в эстрадно-цирковом номере это не так.

Специфичность таких сюжетов обуславливается целым рядом факторов, которые драматург не может игнорировать:

- сюжет должен отталкиваться от индивидуальности исполнителя и, как правило, создавать для конкретного номера в конкретном исполнении;
- сюжет должен иметь возможность быть выраженным через трюки, являющиеся необходимым условием жанра;
- в большинстве разновидностей жанра трюк выражается наглядно зрительно, посредством пластики, поэтому чрезвычайно вырастает пластическая компонента выразительности. В этих случаях сюжет должен строиться таким образом, чтобы происходящее было понятно без слов.

Стремление к синтезу актерского и трюкового мастерства является устойчивой тенденцией развития эстрады последних десятилетий.

Литература:

1. Макаров, С. М. Театрализация цирка. / С.М. Макаров – Москва : изд. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 288 с.
2. Создание концертного номера на основе гротесковых форм : метод. указания для студентов специализации «режиссер массовых праздников» / Минский институт культуры ; сост. Н.А. Мицкевич. – Минск, 1989. – 18 с.
3. Театр. Эстрада. Цирк: / отв. ред. С. М. Макаров. – Москва : КомКнига, 2006.

## **16. Пантомима и клоунада на эстраде. Создание кукольного номера**

1. Пантомима
2. Клоунада
3. Номера с куклами

**Пантомима** - (гр. pantomimes, букв, -всевоспроизводящий подражанием), 1) в Древнем Риме - танцевальная сцeпа, передающая содержание действия и эмоции персонажей припомощи мимики, жестов,

пластики, без слов. 2) Мимическое представление без слов (принцип "беззастенчивого молчания"), разновидность театрального искусства, в котором основные средства создания образа - пластика, жест, мимика, телодвижение и тело-положения; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом и др.

Язык П. позволяет создавать как пластические образы, так и ассоциативные обобщения, образы-символы. В П. соотношение содержания и формы достигается наибольшего взаимопроникновения по сравнению с каким-либо другим искусством. Искусство П. отличается от искусства миматем, что это театр безмолвия с декоративным обозначением места действия, где реальный предмет становится символом, знаком, а характеры и действия выражаются посредством пластики или физических действий, обобщенно или конкретно. В. Э. Мейерхольд говорил, что «в этих безмолвных пьесах ... вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов театра: маски, жеста, движения и интриги».

Одна из особенностей П. – отточенность формы, четкость, графичность сценического рисунка, что, в свою очередь, отличает оригинальный жанр в целом. П. строится на верном чувстве движения, основой которого является пластика в сочетании с темпо-ритмом. Но образность в П. должна преобладать над механическим воспроизведением реальных человеческих действий.

Здесь, как и в танце, необходимы художественное обобщение, переосмысление жизненного материала, его переложение на язык искусства. Эмоциональному раскрытию образа, выражаемому в пластике, помогает музыкальная драматургия и шумовое оформление. Разнообразие выразительных средств рождает многообразие жанров П. (буффонада, трагедия, гротеск, лирико-философская драма, эпос, плакат, комедия, бурлеск, эксцентрика и др.).

Несмотря на то, что пантомимический номер может сопровождаться музыкой, что в нем могут присутствовать речевые и звуковые фрагменты (например, некоторые пантомимы В. Полунина), все же основным признаком искусства пантомимы является немая игра — при помощи движения, мимики, жеста. Но пантомима как современный эстрадный жанр имеет свой образный пластический язык и приемы движений. Часто эти приемы носят условный, знаковый, иллюзорный характер.

«Актер пантомимы не в ладах с реальной жизнью, — писал Э. Декру, — ибо последняя невысказима без слов... Для того, чтобы изображать нечто логически стройное и сделать это без слов, нужно выдумать массу приемов и ухищрений. Пантомима изобретает приемы, удаляющие ее от реальности, но на сцене главным остается тело актера — первая реальность...

Хотя пантомима может и должна изобилловать символами, я не стал говорить о них здесь, потому что не они составляют привилегию нашего искусства. Возможно ли искусство без символа?». Само то, как двигается тело мима, является своего рода трюком. Пластика артиста пантомимы может быть очень разной. Это зависит от индивидуальности исполнителя, для которого пишется сценарий, меры условности в номере, трагедийности или комедийности происходящего. Но главное — это не бытовая пластика. Тело разговаривает, тело поет. Возникает условный язык жеста. Пожалуй, это главное, что отличает пантомиму как эстрадный жанр от пантомимы как основы драматической игры.

Пластика в пантомимическом номере часто становится абстрактной, символической. Драматургу номера необходимо найти ход, прием, который ярко эту условность выражает.

Иногда это делается через условную игру с каким-то предметом. Средства, которыми артисты создают поэтический образ, очень просты и условны: это игра с воздушным шаром. Через игру с ним происходит знакомство, возникновение чувства, ссора, примирение, и т. д. Эфемерность и легкость воздушного шара, осторожность и чуткость, с которыми артисты обращаются с ним, создают поэтический образ.

*В пантомиме посредством движения тела создаются обстоятельства, вплоть до времени и места действия. Чаще всего нет ни декораций, ни даже реквизита. Все становится понятным исключительно по пластическому поведению актера. И чтобы не затушевывать пластику, а выявлять, подчеркивать ее, артист пантомимы чаще всего выступает в обтягивающем тело трико.*

*В некотором роде пантомима — это всегда игра мима со зрителями: мим все время как бы задает пластические загадки зрителю, заставляет работать его фантазию и воображение. Зритель постоянно занят разгадыванием этих загадок и таким образом оказывается вовлеченным в процесс фантазирования вместе с артистом.*

**Эстрадная клоунада.** «Комическая эксцентрика, очевидно входит в силу и распространяется, захватывая и профессиональное искусство, и самодеятельность, пронизывая своим праздничным многоцветьем, склонностью к гротеску и буффонаде буквально все жанры эстрады, проникая и в театр, и в кино, и в телевизионные постановки».

*В современном цирке сложилась следующая система разновидностей клоунады:*

- буффонные клоуны,



- коверные клоуны,
- музыкальные клоуны (музыкальные эксцентрики),
- клоуны-дрессировщики,
- клоуны-сатирики,
- клоуны-мимы.

Из разновидностей клоунады на эстраде в основном встречаются две:

- клоуны-мимы,
- клоуны — музыкальные эксцентрики.

Если в цирке клоуны, как правило, насыщают свои выступления цирковыми трюками, то эстрадные клоуны чаще строят свои номера на основе ярких сюжетных поворотов и комических трюков. Конечно, и эстрадные клоуны используют иногда цирковой трюковой арсенал, но для них это скорее исключение.

Таким образом, первым признаком, отличающим эстрадную клоунаду от цирковой, является мера использования циркового трюка.

В цирке выступления клоунов, основанные на коротком и лаконичном сюжете, называются репризой (не путать со словесной репризой); если сюжет развернут и подробен — это уже антре. На эстраде выступление клоуна — номер. Поэтому клоунада на эстраде, с одной стороны, подчиняется всем общим закономерностям построения драматургии эстрадного номера, с другой — неизменно несет в себе признаки драматургии циркового искусства.

Одной из важнейших особенностей, на которую опирается эстрадный драматург и которая взята из цирка, — *клоунская маска*, о которой так пишет С. Макаров: «Подчеркнем, что понятие «маска клоуна» включает оригинальный грим, гиперболизированные черты характера, самобытный костюм, своеобразную манеру речи и поведения, индивидуальную алогичную логику мышления. Создавая клоунскую маску, артист часто наделяет ее чертами собственного характера, разумеется, значительно преувеличивая их.

Это может быть, к примеру, добродушная общительность, любознательность, застенчивость, дотошность, меланхолическая задумчивость, доведенные до комической назойливости. В маске обыгрываются также внешние данные исполнителя: небольшой рост или чрезмерная полнота, худоба или сутуловатость. Клоуны чаще всего

создают постоянные маски, выступая в них долгое время, порой до конца творческой жизни»<sup>3</sup>.

При всем разнообразии клоунских масок, в основе их две — Белый и Рыжий. Рыжий более «молод», он появился в XIX веке. Сначала они существовали по отдельности, затем стали объединяться. С тех пор любая клоунская пара, — в цирке это происходит или на эстраде, — так или иначе является разновидностью двух масок, а именно — Белого и Рыжего.

Белый клоун всегда разумен и логичен. Рыжий же — нелеп, глуповат, неуклюж, он является предметом насмешек, все делает невпопад. И какой бы сюжет ни разыгрывали Белый и Рыжий, в его основе всегда лежит конфликт их характеров.

*Эти две маски всегда контрастны, что выражается не только в гриме и костюме, но в их характерах, устремлениях, системе жизненных ценностей персонажей, их мировоззрении.*

Иногда сценарий пишется для артиста, который уже нашел маску, постоянно работает в одном и том же образе. Сам персонаж порой подсказывает драматургу ситуации, сюжетные ходы, приемы и выразительные средства, которые будут логичны и оправданы для того или иного клоуна.

### ***Художественные приемы клоунады***

1. *Гротесковое преувеличение* во всем: ботинки — так длинной в полметра, улыбка — так до ушей. И не только во внешнем виде. Один из основных приемов преувеличения в поведении — доведение действия до абсурда. Часто драматург заставляет клоуна намеренно заострять внимание на каком-то незначительном действии, превращая его в дело огромной важности. Преувеличение находит выражение и в оценках, при этом часто используется трюковое оснащение. Например, от недоумения очки, в буквальном смысле, лезут на лоб; желание отойти от партнера превращается в каскад из нескольких сальто, и т. д.
2. Использование предмета не по назначению при внешнем сходстве признаков: так, на хвост осла навешивается автомобильный регистрационный номер; лохматая собачка «надевается» на голову вместо парика, и т. д.
3. Прием контраста: знаменитый Грок выходил с огромным футляром, из которого доставал маленькую скрипочку; здорового детину вывозят в детской колясочке, и т. д.

4. Многочисленные и разнообразные переодевания (однако они всегда совершаются таким образом, чтобы за ними проглядывала основная маска клоуна, чтобы он был узнаваем).

*Клоун-мим в одинаковой степени принадлежит и цирку, и эстраде. Например, Л. Енгибаров выступал не только в манеже, но и в эстрадных концертах, в том числе и с сольными программами. Но если в цирке клоун-мим — одна из разновидностей цирковой клоунады, то в клоунаде на эстраде он занимает ведущее место.*

**Кукла**, игрушка в виде фигурки человека или животного. Первые куклы появились в глубокой древности для ритуальных целей. На протяжении тысяч лет во всех странах мира с помощью кукол разыгрывались легенды о богах, демонах, оборотнях, джиннах, а в средние века в европейских странах куклы показывали рай и ад. Сотворение мира, Адама и Еву, чертей и ангелов, играли народные сказки и сатирические сценки, высмеивающие человеческие пороки: глупость, жадность, трусость, жестокость. В старой России пользовался популярностью длинноносый крикливый Петрушка.

*Виды кукол:* перчаточные, которые надеваются на руку (голова - на указательный, одна ручка - на средний, а другая - на большой палец); «на палочках», или «на потыках», у которых ручки и ножки не управляются, а вертятся в разные стороны; передвигающиеся куклы, используемые в вертепах; тростевые, которые управляются скрытыми в одежде куклы тростями, палочками, или проволоками, прикрепленными к кукольным ладошкам, запястьям или локтям; марионетки, управляемая специальным устройством (т. н. вагой), состоящего из рычагов и планок, от которых отходят нитки, прикрепляемые к различным частям «тела» куклы; куклы плоские, сложно и ажурно вырезанные из картона или кожи и красиво раскрашенные, плотно прижимаемые к полотну, создавая театр теней; паркетные, изготавливающиеся в рост человека и управляемые двумя актерами, один из которых надевает ноги куклы на свои, как тапочки, а руки - как перчатки, а второй актер управляет головой и «телом» в области талии; гигантские (их могут надевать один или несколько актеров, как костюм, или укреплять на переносных или движущихся площадках или платформах).

К. помогают в метафорической, инсказательной форме передавать мысли и чувства людей. Многообразны пути использования К.: как реквизит и бутафорию в спектакле или танцевальных номерах, сюжеты с использованием К. (напр., манекены, сказка А. Толстого «Буратино» и т. п.), кукольная мультипликация, стационарный театр кукол, кукла-партнер актера-чревовещателя, К., участвующие в праздничных шествиях и карнавалах (гигантские куклы) и т. д.

*Куклы* очень легко могут играть на эстраде номера не только комедийного, сатирического, юмористического, пародийного, но и философского характера. Разного рода «кукольные номера» — как правило, украшение любой концертной программы.

От простейших, — когда исполнитель, а чаще исполнительница, используя особую технику «вентрологии» (чревовещания), разговаривает у микрофона с куклой-мальчиком или куклой-девочкой, подавая реплики и за этого веселого «ребенка», почти не шевеля губами и имитируя детский голос, — и до больших пародийных танцевальных номеров.

Вообще куклы на эстраде — один из древнейших жанров. Первые артисты-кукольники, бродившие в старину по ярмаркам и выступавшие в трактирах, имели интересное приспособление. Они одевали поверх кафтана или тулупа матерчатую «юбку» с вшитым в нее по подолу деревянным кольцом. И когда поднимали это кольцо на уровень плеч, а на край его выводили кукол, возникал настоящий маленький театр. С этими куклами кукловод мог разговаривать сам как главный персонаж и рассказчик, мог имитировать диалог показываемых зрителям кукол. При этом он имел возможность и передвигаться, и приплясывать... Талантливая придумка! Она могла бы использоваться и в наши дни.

Создание современного кукольного номера, а тем более театра требует достаточно больших материальных вложений, концентрированных усилий квалифицированных режиссеров, авторов, имеющих опыт в этой области. Но в случае удачи успех не заставит себя долго ждать.

Искусство играющих кукол на эстраде поистине не имеет ни географических, ни возрастных границ, так что, как говорится, «игра стоит свеч!».

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. — Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. — 332 с.
2. Создание концертного номера на основе гротесковых форм : метод. указания для студентов специализации «режиссер массовых праздников» / Минский институт культуры ; сост. Н.А. Мицкевич. — Минск, 1989. — 18 с.
3. Создание концертного номера на основе гротесковых форм : метод. указания для студентов специализации «режиссер массовых праздников» / Минский институт культуры ; сост. Н.А. Мицкевич. — Минск, 1989. — 18 с.
4. Театр. Эстрада. Цирк: / отв. ред. С. М. Макаров. — Москва : КомКнига, 2006.

## 18. Концерт как форма эстрадного представления. Виды и жанры концертов. Особенности режиссуры театрализованного концерта

1. Концерт и его виды
2. Законы построения концертной программы

**Концерт** - (нем. Konzert, ит., concerto, букв.- состязание), 1) муз. произведение для одного или (реже) нескольких солирующих инструментов оркестра. Типичны виртуозная сольная партия, состязание солиста с оркестром. Обычно состоит из 3 частей (сонатная, циклическая форма). Встречаются К. для одного инструмента, без оркестра, для оркестра без солистов (Кончертогроссо). 2) Публичное исполнение музыкальных произведений (симфонических, камерных, сольных вокальных и инструментальных и др.) по заранее объявленной программе. Бывают также К. литературные, хореографические, эстрадные. 3) Публичное исполнение произведений малых форм (миниатюр). Соревнование разных жанров, разных родов и видов исполнительского искусства. Это непременно (в лучших образцах) выявление виртуозности, высокого мастерства исполнения, ибо каждый концертный номер программы обязательно солирующий, автономный.

*Виды концерта* — это самостоятельные программы, своеобразие которых определяется задачами вечера, художественно-культурным опытом зрителя, эстетическими запросами определенной аудитории, имеющимися в распоряжении организаторов артистическими силами.

*В практике выделены следующие виды:*

1. *Сольный концерт* - одного исполнителя-виртуоза, популярность которого в сочетании с глубоким и ярким репертуаром способны на протяжении всего вечера поддерживать неослабевающий интерес. К сольным концертам относятся также концерты одного ансамбля, хора, оркестра, хореографического коллектива как единого организма.
2. *Моноспектакль (или моноконцерт)* - четкая программа, исполняемая одним актером. Это может быть исполнение классики или произведения современного автора, занимающее два отделения, стихотворений одного

или нескольких поэтов, цикла рассказов, объединенных общей темой, композиции из произведений одного или нескольких авторов и т. д.

3. *Сборный* (смешанный) концерт – определяется выступлением артистов разных жанров.
4. *Академические*, или филармонические (гр. *phileo* - люблю и *harmonia* - гармония) -концерты, проводимые концертной организацией, ставящей своей целью пропаганду высокохудожественных муз. произведений (а иногда и различных видов эстрадного искусства) и исполнительского мастерства. Используемые в таких концертах жанры достаточно сложны по форме и содержанию, требуют особой подготовленности от аудитории.
5. *Камерный* (позднелат. *camera* - комната, свод, палата) по звучанию репертуара (инструментальная или вокальная музыка, романсы и песни) по характеру исполнительства (сольные сочинения, различного рода небольшие ансамбли- дуэты, трио и др.) предназначенный для небольшого помещения, для небольшого круга слушателей.
6. *Тематические* - «К. одной главенствующей темы». Она, как стержень, нанизывает и группирует вокруг себя все художественные компоненты концерта.
7. *Ревю* (фр. *revue* - панорама, обозрение) -обозрение на определенную тему, его сюжет, его «ход», логика подачи номеров различных жанров, возможности соединения патетического и комического. Условно ревю можно разделить на два вида: ревю-феерия и камерное ревю. В первом случае определяющим является сочетание значительности содержания с яркой зрелищностью. Постановка ревю-феерий характерна для мюзик-холла и эстрадных коллективов подобного типа. В ревю-феериях основными компонентами являются разнообразные эстрадные, цирковые и драматические номера, большие коллективы -танцевальные группы, эстрадные оркестры. В ревю-феериях важнейшую роль играет музыка. Сценическое решение ревю-феерий отличается эффектное использование технических возможностей сцены (мгновенная перемена мест действия, всевозможные превращения, сложное в техническом отношении оформление, особенная световая партитура, использование киноматериалов, радиоаппаратуры и т. д.).
8. *Театрализованный концерт* – имеющий единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действию. А именно: сюжетный ход, ролевая персонификация ведущих, сценография, театральные костюм, грим, сценическая атмосфера.
9. *Концерт народного творчества* строится на подлинных образцах фольклора.

10. Эстрадный («легкий») концерт - вершина развлекательности, в них меньше внимания уделяется камерной, особенно инструментальной музыке и серьезным жанрам, и произведениям и больше - юмору, танцу, эстрадной песне, оригинальным жанрам.
11. *Гала-концерт* (фр. gala - большой) - особенно праздничное торжественное, привлекающее публику зрелище.
12. *Шоу* (англ. show) - пышное зрелище с участием «звезд» эстрады, цирка, спорта, джаз-оркестров, балета на льду и т.д., в котором звучащее слово как наиболее полный выразитель содержательности исполняемого произведения оказывается скрытым за эффективным антуражем декораций, света, технических усовершенствований.
13. *Концерт-спектакль* сходен с театрализованным концертом, но его сценарий предусматривает специальную драматургическую и режиссерскую разработку значительной части игровых эпизодов.
14. *Стадионный* - массово-зрелищный концерт. Его специфика обусловлена необычностью условий - огромным стечением зрителей, размером «концертного зала» под открытым небом.
15. *Детский* - рассматривается как одна из форм педагогики, поэтому проводится по программе, составленной с учетом возраста и психологии детского восприятия, с актерами, специализирующимися в весьма тонкой области детской художественной работы.
16. *Митинги-концерты* включают острое политическое слово (речь оратора, стихи в исполнении чтецов), демонстрации слайдов и кинокадров, выставки политических плакатов и т. п.
17. *Зонг - концерт* - сценическое представление, построенное на репертуаре трех-четырех профессионально очень сильных коллективов клубов (или ансамблей) политической песни.

**Концертная программа**, качественно новое, единое и целостное произведение искусства, составленное из отдельных концертных номеров. Кардинальное требование к составлению концертной программы заключается в том, что концерт должен идти по нарастающей так, чтобы естественное трата энергии зрителей компенсировалась усиливающейся «ударностью» номеров, т. е. произведениями, восприятие которых вызывает наиболее бурную реакцию публики, исполнялись ближе к концу программы. Если концертная программа представить графически, то она должна иметь несколько «пиков», последний из которых самый высокий.

#### **Законы построения концертной программы:**

1. Разнообразие номеров - избегание соседства похожих по жанру и стилю номеров, но не все жанры могут находиться в близком соседстве, например

ансамбль скрипачей и жонглер, или фокусник, джаз-ансамбль и классический балет,

2. Учет тематического сочетания номеров;

3. Определение места номера в концертной программе, некаждый номер может стоять, например в финале отделения или всего концерта. Трудно закончить сольным номером, особенно если до этого зрителю были показаны выступления коллективов. Массовый номер, напр., почти всегда производит большее впечатление, чем солирующий исполнитель. Исключение возможно только при выступлениях крупных мастеров сцены. 4. Если в концертной программе сочетается серьезный классический и эстрадный материал, то серьезный материал лучше показывать раньше эстрадного, хотя не исключена возможность их смелого чередования.

4. Четкость перехода от номера к номеру, которая заключается в умении чередовать массовые и сольные номера, предусмотреть время для выхода хоровых и оркестровых коллективов, смены деталей оформления;

5. Избегать затянутости каждого номера в отдельности и всей программы в целом;

6. Подготовка восприятия зрителя. Она может быть осуществлена через афишу или объявление ведущего в начале концерта.

7. Не «усиливать» и не «укреплять» программу после ее утверждения, ибо любые изменения в ней ведут к нарушению художественной целостности концерта. Главной заботой составителя программы является представление, его художественный образ. Как ни хороши отдельные номера сами по себе, отдельные номера, не объединенные сквозной мыслью, общим идейным замыслом, они не составят органического идейно-художественного сплава, именно то, что характеризует эстрадный концерт как подлинное явление искусства.

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
3. Самойленко, В. М. Массовые музыкальные представления: Театрализованный концерт: Опыт. Тенденции развития / В. М. Самойленко. – Москва : Музыка, 1989 – 144 с.



4. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учеб. пособие для институтов культуры / И.М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 86 с.
5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

### **19. Выразительные средства концерта**

1. Музыка
2. Декорационно-художественное решение
3. Пластика и танец
4. Театр

*Выразительные средства, художественные* действия различных видов искусств, которые используются режиссером в постановке массового театрализованного представления и организации праздничного игрового общения. В. с. Условно можно поделить на традиционные (живое слово, музыка, свет, хореография, пантомима, театр, киноискусство, динамическая и статическая проекция, скульптура, спорт, цирк, эстрада), нетрадиционные выразительные средства (транспорт, животные, вода, огонь, дым, естественное освещение местности) и иносказательные (аллегория, метафора, олицетворение, символ).

*В концерте музыка представлена в самых различных аспектах. Как правило, три четверти драматургического материала концертного действия в той или иной мере связаны с музыкой.*

Многообразие музыкальных компонентов, составляющих монтажную структуру драматургии концертного действия, чрезвычайно обширно. В жанрово-видовом отношении мы встречаем:

1. Музыку, несущую непосредственно драматургические функции, специально созданную.
2. Музыку номеров: а) инструментальную (симфонический оркестр, духовой оркестр, оркестр народных инструментов, джаз, эстрадно-симфонический оркестр, инструментальный ансамбль, солисты-инструменталисты); б) вокальную (солисты-вокалисты, эстрадные певцы, вокальные ансамбли, народные певцы-солисты, народные хоры, академические хоры); в)

танцевальную (музыка в номерах классического балета, бальные танцы, народные танцы — парные и групповые); г) музыку в речевых жанрах (музыкально-литературная композиция, куплет, музыкальный фельетон); д) музыку в оригинальных жанрах (пантомима: сольная, групповая, массовая, иллюзионный номер, физкультурно-акробатический номер, клоунада).

Вот таким диапазоном музыкально-выразительных средств обладает сценарист и режиссер, такие огромные возможности таятся в глубинах жанра.

Под этим углом зрения и следует рассматривать сценарий концертного представления — литературно-музыкальную основу концерта. При высоком удельном весе музыкального материала законы музыкальной драматургии естественным путем вступают в свои права, и следование им даст больше гарантий на успех, нежели старательное игнорирование их.

Концертное действие буквально пронизано музыкой. Поэтому уже в сценарии необходимо точно обозначить музыкальные куски, их драматургию, их функцию и действенность. Здесь также нужно чувство меры, ибо удельный вес музыкально-драматургического действия должен быть выверен еще в литературном сценарии.

«Музыка как таковая, музыка как сопровождение, музыка как ритм и как звучание мира. Я полагаю, что вопросы музыкального ритма... и ощущение ритма у режиссера и, пожалуй, даже у сценариста — тоже одно из исключительно важных качеств, без которых я не мыслю себе этих профессий», — так говорил А. Довженко.

На эту сторону дела зачастую мало обращают внимания сценаристы, считая, очевидно, разработку музыкальной драматургии обязанностью режиссера. Вместе с тем сценарий — драматургическая основа музыкально-драматического спектакля и требует четкого обозначения музыки как действенного компонента.

В то же время музыка может нести и совершенно самостоятельные функции, властно врываясь в событийный ряд, в сюжетное развитие действия, принимая на себя авторскую оценку действия, становясь музыкой «от автора», музыкой лирического отступления, философских раздумий. Характер музыки в массовом действе может быть самый различный, но обязательно должен нести черты монументальности. Не случайно фрагменты из симфоний Д. Шостаковича — почти неотъемлемый компонент музыкального материала любого массового действия.

С композитором не только каждый эпизод тщательно обсуждается, но по мере надобности и отдельные мизансцены (как правило, массовые, где музыка зачастую должна быть рассчитана так точно, как и графический

рисунок массовых мизансцен). Что касается музыки к киноматериалу, то обычно она пишется после того, как материал смонтирован. Это понятно, композитору легче охватить целостный замысел и точнее выразить его в музыке.

В процессе репетиций в режиссерский план вносятся изменения, так как режиссер-драматург, работая с исполнителями и коллективами, выстраивает многоструктурное действие в соответствии с характером тех или иных номеров. Неизменным остается основной режиссерский замысел и постановочный план, но определенные коррективы режиссер вносит и них. Соответственно с этим частично изменяется и музыкальная драматургия. Этот процесс требует большого такта и последовательности, но режиссер должен быть непреклонен: если он видит явные длинноты, надо безжалостно сокращать. Нет ничего опаснее, чем задержать стремительный бег действия, искусственно остановить его. Топтание на месте, даже под звучание превосходной музыки, смертельно для концерта.

**Свет** - на сцене - создание атмосферы, необходимой по ходу действия. Он может быть нейтральным или наоборот, эмоционально окрашенным - праздничным, тревожным, унылым, карнавалом-динамичным. С. на сцене устанавливается на специальных световых репетициях, когда уже полностью готово и смонтировано оформление спектакля (Репетиция монтажная) - Занимается этим осветительный цех во главе с художником постановки и режиссером. Вся световую аппаратуру можно разделить на приборы направленного и рассеянного света. Цветное освещение достигается с помощью цветных - стеклянных или пластмассовых фильтров. Световая аппаратура расположена как внутри сценической коробки, так и вне нее, в зрительном зале (т. н. выносная). На сцене аппаратура крепится на портах и на галереях (длинных балконах). Кроме того, переносные приборы устанавливаются в кулисах на штативах. Над сценой, во всю ее ширину, подвешены софиты, в которые смонтирован целый набор разнообразных осветительных приборов. Софиты скрыты от зрителей падурами, поднимаются и опускаются они при помощи колосниковой системы.

**Световая партитура** - составная часть режиссерской документации, в которой фиксируется последовательность включения световой аппаратуры и характер световых эффектов для создания атмосферы массового представления. В С. п. указывают световую аппаратуру и технические средства, необходимые для воспроизведения световых эффектов во время представления на сцене и в зрительном зале. В С. п. указывается порядковый номер включения и группа осветительных приборов, наименование эпизода представления и реплики на включение, технологический прием введения света: например "резко", "плавно" и т. п. Далее следует реплика на снятие

света и технологический прием его выведения. В примечании делается соответствующая запись, если свет дается с «наплывом» С.п. обязательно сверяется с монтажным листом режиссера.

**Декорация** - (позднелат. decoratio, букв.украшение), оформление сцены, павильона, съемочной площадки, средствами живописи, архитектуры, графики, освещения, постановочной техники, кино и др. создающие зрительный образ спектакля, кинофильма, театрализованного представления, праздника, помогающее раскрытию его идейно-художественного замысла.

*Виды декорации:*

**Симультанная Д.** - в одной образно оформленной выгородке совмещаются различные места действия; пространственная - близка к симультанной по способу организации различных мест действия в единую установку, но она не ограничивается коробкой сцены, а включает в свою изобразительную систему зрительный зал, архитектуру театрального здания. Места действия в Д. этого типа могут быть рассредоточены в различных точках всего театрального комплекса;

**Диорамная Д.** - способ оформления спектакля, при котором объемные, строенные Д. первых планов постепенно переходят в плоскостное живописное изображение; кулисно-арочная способ, основанный на применении живописных кулис и падуг: каждый план кулис и замыкающаяся сверху падуга образуют своеобразную арку; павильон - жесткие Д., детально изображающие какое-либо помещение;

**Перспективная Д.** выполняется в соответствии с законами перспективного сокращения истинных размеров, используется для иллюзорного углубления игрового пространства;

**Пластические (объемные) Д.** - строятся на применении объемных деталей в системе плоских стен, пандусы, лестницы и др. объемные элементы позволяют разнообразить планировку сценического пространства, менять в соответствии с конкретными требованиями глубину и ширину сценической коробки. Важную роль в построении объемной Д. играет сценическая машинерия.

**Голография** - (гр. holos - весь + grapho - пишу), сценический эффект, метод получения объемного изображения предмета, основанный на интерференции двух лучей света - от источника и от предмета: при освещении голограммы светом той же длины волны, что и у опорного (референтного) луча, в результате дифракции света возникает объемное (при определенных условиях цветное) изображение предмета; кроме оптической Г. существует акустическая Г. Она позволяет получать в

любом месте сценического пространства объемные, совершеннореальные изображения, которые можно рассматривать в мельчайших деталях и с разных сторон, их даже можно обойти вокруг (как если бы они были настоящими). В сказочных и фантастических постановках, где происходят всевозможные исчезновения, появления и превращения декорации и персонажей, можно особенно интересно использовать Г.

**Лазер** - (аббревиатура слов англ., фразы: Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation, что означает "усиление света при помощи вынужденного излучения"), оптический квантовый генератор для получения чрезвычайно интенсивного и узконаправленного монохроматического светового излучения. Известны наиболее простые лазерные проекционные световые эффекты такие, как «Интерференционная картина», «Фигуры Лиссажу», пространственные световые эффекты типа «Плоскость», «Коническая поверхность», «Цветок», «Космическое пространство» и т. п. Такие свойства лазерного излучения, как яркость, контрастность, монохромность, широкий диапазон спектральной перестройки, управления излучением в пространстве и времени позволяют создавать световые образы, совпадающие с реальными объектами по большинству оптических признаков. Реалистические лазерные образы по насыщенности цвета, по яркости, динамичности и глубине проработки фактуры изображения значительно превосходят световые образы, создаваемые обычной проекционной или осветительной техникой. Л. используется в театрализованных представлениях в закрытых помещениях и на открытом воздухе, в дискотеках.

**Метафора** (гр. metaphora - перенесение), 1) в литературе троп, в основе которого лежит перенесение значений или признаков одного предмета на др. 2) В массовом действе М. - один из характерных приемов театрализации, образное средство иносказания (например березка - образ родины; волнообразное движение лент, выражающие говор речной волны).

**Пластика** - (гр. plastike - лепка), 1) строение материального тела (природного, в т. ч. человеческого, или искусственного), непосредственно доступное живому созерцанию. 2) (В искусстве) осязательные качества гармонии художественной формы, согласованность и плавность движений и жестов, органическая слитность внешнего и внутреннего развития действия, в широком смысле - эмоциональная художественная выразительность, гармония, изящество, «прелесть важной простоты» (А. С. Пушкин).

**Танец** - (нем. Tanz), вид искусства, материалом которого являются движения и позы человеческого тела, поэтически осмысленные, организованные во времени и пространстве, составляющие некую единую художественную систему. Т. тесно связан с музыкой, вместе с ней образуя

музыкально-хореографический образ (Хореография). Одним из видов сценического танца является эстрадный Т. - небольшая сценка, хореографическая миниатюра, включающая эксцентрику, акробатику, ритмический танец и др.

**Театр** (гр. theatron - место для зрелищ, зрелище), род (вид) иск-ва, специфическим средством выражения которого является сценическое действие, возникающее в процессе игры актера перед публикой. Истоки Т. - в древних охотничьих и сельскохозяйственных играх, массовых народных обрядах. В Древней Греции существовали различные виды Т. со своими традициями, сценической техникой. Богатые и разнообразные формы зрелищ были созданы в странах Древнего Востока, в Индии, Китае, Индонезии, Японии и др. В средние века носителями народного театрального творчества являлись западноевропейские бродячие актеры - гастрioны, жонглеры, скоморохи.

Синтетичность театрального искусства, связанная с широким использованием выразительных возможностей других иск-в (музыки, танца, художественного слова, литературных произведений, пантомимы и др.), ставит его на одно из первых мест в ряду выразительных средств театрализованного представления.

*Пути использования искусства Т. в театрализованных представлениях:* включение в сценарий отрывков из пьес, инсценирование - прозаических и лирических произведений, а также документального материала, использование приемов разновидностей театра (Т. теней, комедии дель арте, Т. кукол, Т. оперы и балета, оперетты, Т. миниатюр, Т. под открытым небом, психологический театр, условный театр, Т. эстрадный, эпический Т., пластический Т., Т. для детей, документальный Т., социальный Т. и другие).

Литература:

1. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : [учеб. пособие для учеб. заведений культуры] / Ю. Мочалов. - М. : Просвещение, 1981. - 238 с.
2. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. - Москва : «Советская Россия», 1976. - 234 с.
3. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учеб. пособие для институтов культуры / И.М. Туманов. - М. : Просвещение, 1976. - 86 с.
4. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие для студентов / Ю.М. Черняк. - Минск : ТетраСистемс, 2004. - 223 с.

5. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М. : Сов. Россия, 1988. – 136 с.
6. Шароев, И. Г. Музыка, которую мы видим / И. Г. Шароев. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 256 с. : ил.
7. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

## 20. Этапы постановки концертной программы

1. Репетиция как творческий процесс
2. Виды репетиций
3. Постановочная группа

*Во время репетиций постановочной группе во главе с режиссером-постановщиком предстоит:*

1. Работа с *ведущими* над текстом. Обычно эта работа поручается второму режиссеру, если он есть в постановочной группе, или руководителю коллектива, откуда приглашены исполнители ролей ведущих, часто приглашают профессиональных ведущих и они работают самостоятельно, их информируют только об особенностях концертной программы;

2. Свести отобранные номера в эпизоды;

3. Ввести в эпизоды и номера нужные дополнительные игровые моменты, например, массовку;

4. Ввести в эпизоды свет, звукошумовое оформление, видео и другие элементы;

5. Свести все эпизоды концерта в одно целое.

Театрализованный тематический концерт репетируется поэтапно. Поначалу по эпизодам, а уж затем целиком.

*Именно на репетициях окончательно определяются и устанавливаются мизансцены; устанавливается порядок выхода и ухода исполнителей; отрабатываются связки между номерами, добиваясь четкости, слаженности и точности их исполнения.*

*Репетиция* - творческий процесс не только для исполнителей, но и для самого постановщика. Следя за тем, что происходит на сцене, постановщик не только проверяет правильность поведения исполнителей, но и мысленно соотносит получающееся с задуманным, ищет наиболее выразительные краски, приспособления, мизансцены и т.д. Именно это творческое, «разогретое» режиссерское состояние создает ту благоприятную почву, на которой во время репетиций у постановщика возникают решения более яркие, чем во время создания сценария концерта. Процесс этот естественен в творчестве режиссера. И если на репетиции находится лучшее решение, от него не следует отказываться. Я уже говорил, что замысел не догма, и в процессе репетиций он может не только уточняться, но в каких-то деталях меняться.

Само собой разумеется, что к каждой репетиции постановочная группа должна готовиться: точно знать, что нужно сделать, чего добиваться от участников репетиции сегодня.

Успех репетиции зависит еще от того, в какой обстановке она протекает, как она организована. Следует заранее определить, в какое время репетиции понадобится тот или другой номер, исполнитель, и вызвать его к этому часу. Нет ничего хуже слоняющихся во время репетиции без дела участников концерта. Они устают раньше времени, расхолаживаются сами и расхолаживают тех, кто репетирует. Не следует держать без нужды тех, кто больше на репетиции не понадобится. Такая организация репетиций заставляет постановщика укладываться вовремя, отведенное для нее, и оберегает силы исполнителей. Умение вести репетицию без потери времени, в творческой обстановке - важное дело в успехе работы постановщика.

На *сводной репетиции* впервые проходят все номера и эпизоды концерта подряд, вводятся все постановочные компоненты. (Подразумевается, что к моменту сводной репетиции готово художественное оформление и реквизит).

*Сводная репетиция* - репетиция долгая. С постоянными остановками для уточнения и поправок. Недаром профессионалы первую сводную репетицию называют «адовой». Ведь поначалу все не ладится, вроде даже разваливается - впервые все службы, обеспечивающие концерт, работают вместе. Им надо приладиться друг к другу.

Обычно за один день трудно пройти весь концерт. Если есть время, целесообразно сделать две репетиции: в первый день «собрать» первую половину концерта, во второй - вторую.

Сводная репетиция нужна еще и для того, чтобы состыковать переходы от эпизода к эпизоду, ввести ведущих, окончательно уточнить световую и



звуковую партитуры, все монтажные (монтировочные) переходы, проверить оформление. Словом, проверить в действии все элементы, создающие целостный образ театрализованного тематического концерта.

Только когда весь концерт пройден от начала до конца, и все исполнители и службы точно знают свой «маневр», можно приступать к *прогонным репетициям*. Во время этих репетиций окончательно шлифуется концерт: находится и закрепляется правильный темпо-ритм всего концерта, его эпизодов и номеров, рождается верная сценическая атмосфера. Номера, связанные со сценической техникой (в том числе с видео), сложным светом, - следует отрепетировать отдельно, до сводной репетиции.

На первой прогонной репетиции, которую постановщику следует вести «под карандаш» (записывать замечания, не останавливая репетиции), становится видно, правильно ли выстроена композиция концерта, есть ли ненужные паузы, затяжки действия, как идут те или иные номера, что нужно поправить, а что уточнить.

Число прогонных репетиций зависит от сложности концерта. Практика показала, что обычно хватает двух репетиций. Но если есть время, то их число при необходимости может быть увеличено. Много в успехе прогонной репетиции зависит от того, как она организована, от продуманности плана ее проведения, от того, насколько четко работают все службы.

Тем, кто берется за постановку и организацию театрализованного тематического концерта, следует помнить, что, как правило, на репетиции таких концертов дают очень мало времени (особенно на сцене). Поэтому важно уметь разумно использовать каждую репетиционную минуту.

Закрепляя всё на прогонных репетициях, внося все нужные уточнения, добившись слаженности течения концерта, назначается и проводится

*Генеральная репетиция*— это тот же концерт, но идущий без зрителей. На ней проверяется результат работы всей постановочной группы во главе с режиссером.

Обычно на генеральной репетиции заказчик (или другое ответственное лицо), что называется, «принимает» концерт. То есть, дает добро на показ концерта зрителям

Выслушав замечания принимающих и учтя свои собственные, постановщик концерта проводит корректуру - вносит в концерт окончательные поправки. После чего проводится последняя генеральная репетиция.

Так как дата проведения концерта известна заранее, то последнюю генеральную репетицию лучше всего проводить накануне, а первую - за день-два, чтобы иметь возможность, если понадобится, внести нужные коррективы.

#### *Постановочно-организационная работа*

В постановочную группу входят:

- Музыкальный руководитель (главный дирижер), отвечающий за всю музыкальную сторону концерта. Как правило, это руководитель хора или оркестра, принимающего участие в концерте.

- Главный балетмейстер, отвечающий за всю хореографию в концерте. Чаще всего это один из руководителей ведущего танцевального коллектива.

- Режиссер по пластике (если в концерте используются номера этого жанра).

В задачу этих трех человек входит проведение всей работы по постановке музыкальных, хореографических и пластических номеров и эпизодов, связанных с осуществлением сценария концерта. Например, постановка «живого занавеса» или других хореографических (пластических) связок между эпизодами; проведение, если требуется, корректуры в отобранных для концерта хореографических номерах; репетиции вводного хора, подбор фоновой музыки, звучащих в концерте различных шумовых эффектов, проведение всех музыкальных репетиций; и, наконец, если это требуется, руководство корректурой в отобранных для концерта вокальных и инструментальных номерах.

*Художник (сценограф)*. Ему подчиняется вся техническая постановочная группа во главе с заведующим постановочной частью (монтировщики декораций, костюмеры, реквизиторы, электрики, киномеханики и др.). В его задачу входит создание эскизов оформления, реквизита и других зрительно-вещественных элементов концерта, а также руководство всеми работниками, осуществляющими выполнение оформления, реквизита, костюмов и т.д. Художник по свету - под руководством художника-сценографа осуществляет постановку всего сценического света в концерте и организует работу электриков-осветителей.

*Звукорежиссер*. По указанию музыкального руководителя создает музыкальные и шумовые фонограммы, обеспечивает их правильное звучание в концерте. Он же руководит работой всех радиистов.

*Режиссер по видео.* Подбирает и монтирует весь необходимый видеоматериал. Во время концерта отвечает за четкую работу киномехаников.,

*Ассистент режиссера.* Первый помощник постановщика по всем организационно-творческим вопросам, обеспечивающий вызов коллективов и участников на репетиции, организацию репетиций и т.д.

*Помощники режиссера.* Обеспечивают своевременную подачу номеров, выход и уход участников со сцены. В их задачу входит организация участников концерта в закулисном пространстве, своевременное появление за кулисами участников, которым предстоит выйти на сцену. Практика показывает, что количество помощников режиссера должно быть не меньше числа проходов (дверей) на сцену.

Персональный состав постановочной группы предлагается постановщиком, или согласовывается с ним.

Все эти люди под руководством режиссера-постановщика от начала до конца осуществляют постановку концерта, ведут всю необходимую работу с коллективами и отдельными исполнителями. Работает постановочная группа по единому плану-графику, который предварительно создается режиссером-постановщиком, а затем уточняется на совещании постановочной группы. В этом плане-графике предусматривается ход работы над концертом от первого до последнего дня.

В театрализованных тематических концертах, где занято большое количество коллективов и участников, создается еще одна группа - административная — во главе с директором-администратором концерта. Эта группа отвечает за своевременную доставку коллективов к месту репетиций, их размещение там, питание, обеспечение репетиционными помещениями, размещение заказов на изготовление оформления, костюмов, реквизита, обеспечение материально-техническим оборудованием и т.д. В эту же группу входит и дежурный врач.

#### *План-график работы и выпуска концерта*

Составляя план-график, следует исходить из объема предстоящей работы и сроков, отведенных на создание концерта.

Обычно вначале набрасывается предварительный вариант плана-графика. Причем, не от начала репетиций до дня концерта, а наоборот, от дня концерта к первой репетиции, от последней генеральной до просмотра номеров. Например, если театрализованный тематический концерт состоит из 4-х эпизодов, пролога и финала:

1. Генеральная (идет как концерт).
2. Корректурa.
3. Генеральная (идет как концерт, сдача).
4. Репетиция по вызову
5. Прогон. Все участники и службы (костюмы).
6. Прогон. Все участники и службы.
7. Сводная. 2-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит, радио.
8. Сводная. 1-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит.
9. Монтировочная и световая репетиции (оформление, свет).
10. Репетиция по вызову.
11. Пролог и финал. Все участники.
- 12.4-й эпизод. Все участники.
13. 3-й эпизод. Все участники.
14. 2-й эпизод. Все участники.
15. 1-й эпизод. Все участники.
- 16-18. Работа над отдельными номерами и с Ведущими.
19. Совещание постановочной группы. Задания. (В том числе и руководителям коллективов).
- 20-22. Корректурa сценария.
- 23-24. Просмотр и отбор номеров.
25. Первое совещание постановочной группы и руководителей коллективов.

Литература:

1. Генкин, Д.М. Массовые театрализованные праздники и представления: учеб.-метод. пособие / Д. М. Генкин; Всесоюзный науч.-метод. центр нар. творчества и культпросвет. работы. – М., 1985. – 87 с.
2. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – Москва: «Советская Россия», 1976. – 234 с.

3. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта: учеб. пособие для институтов культуры / И.М. Туманов. – М.: Просвещение, 1976. – 86 с.
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с
5. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: Игра, сопровождающая жизнь: учеб.-метод. пособие / И.Б. Шубина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 288 с.

## 22. Монтаж и его основные функции

1. Монтаж как прием
2. Монтаж аттракционов
3. Монтаж номеров

**Монтаж** - (фр. montage - сборка, соединение) 1) (в кино) - творческий и технический процесс в создании кинофильма, следующий, как правило, после проведения киносъемок. Включает отбор отснятых фрагментов в соответствии со сценарием и режиссерским замыслом, склейку, соединение всех монтажных компонентов (зрительного, звукового ряда и т. п.) в цельную художественную композицию. 2) Подбор и соединение отдельных частей чего-л. (на основе их сравнения, сопоставления) с помощью различных приемов для создания единого, законченного произведения (литературный М., Литературно-музыкальная композиция). 3) (В драматургии) метод конфликтной организации сценарного материала. 4) Метод "собирания образа" (Дзига Вертов). 5) (В театрализованном представлении, массовом действе) сборка выразительных средств и документального материала в номер или игровой эпизод (внутриномерной монтаж), подборка и сборка номеров и тематических игровых эпизодов в смысловое целое.

Все многообразие монтажных приемов можно свести к трем основным типам: последовательный - когда все фрагменты номера, эпизода, представления выстроены в определенном логическом порядке, продолжая один другой. Чаще всего в его основе лежит временная, или хронологическая последовательность. Другой тип монтажа

параллельный, где действие происходит одновременно, дополняя и обогащая друг друга по принципу контрастной параллели. При параллельном М. часто используются полиэкраны, когда одновременно идет одно действие на сцене, а другие действия в это же время идут на двух, трех, четырех, пяти экранах. Третий тип М.- ассоциативный (по выражению В. Яхонтова - "монтаж взрыва"), когда события в эпизоде, сталкиваясь между собой, рождают через вызванную у зрителей ассоциацию новый художественный образ.

**Монтаж аттракционов** – 1. всякий агрессивный момент зрелища, подвергая аудиторию чувственному или психологическому воздействию, эмоциональному потрясению, целью более активного восприятия идейной стороны демонстрируемого - конечности идеологического вывода (С. Эйзенштейн). Аттракцион, подчеркивал Эйзенштейн, ничего общего не

имеет с трюком. Он позволяет вместо иллюстративного отображения события, жизненного сюжетного правдоподобия дать свободный монтаж произвольно выбранных композиций. 2. Один из основных способов построения праздничного действия, театрализованного представления, увлекающий зрителя яркостью, неожиданностью и необычностью решения. Он выражается как в построении отдельных номеров, так и в их монтажном сцеплении в целое представление.

**Монтаж номеров**, создание единой органичной композиции по принципу внутреннего контраста тем, с определенным построением и сочетанием эпизодов и номеров, создающих в целом сплав форм и художественных выразительных средств. Монтаж номер - слияние, сплав разножанровых номеров, документального материала, специально написанных текстов и т. д., в результате чего рождается новое качество, создается произведение совершенно нового синтетического комплексного жанра.

При монтаже номеров используются, как правило, имеющиеся в наличии в данном конкретном месте номера профессиональных актеров и самодеятельности, детские и спортивные. Они подвергаются переработке, переделке, доводке. Чаще всего номера приходится сокращать, учитывая темп-ритм всего представления, использовать какой-то фрагмент номера, усиливать те, или иные акценты; иногда переодевать исполнителей, менять музыкальное сопровождение или делать новую аранжировку, менять световое решение, чтобы добиться единого свето-цветового и музыкального решения всего представления; укрупнять масштабность номера, путем ввода в него дополнительных коллективов и исполнителей, но как правило, объединяются несколько номеров в один сводный. Очень часто создаются сводные хоры, оркестровые (струнные, духовые),

хореографические, цирковые и спортивные коллективы. Принцип сбивания номеров состоит в том, что несколько номеров разных исполнителей одной темой (или основанной на одной мелодии) при некотором сокращении кусков сбиваются в единую сценку (сюиту-номер). Принцип «сбивания» помимо чисто утилитарной задачи - сокращения сценического времени и показа как можно большего числа участников и разнообразных коллективов - придает представлению яркую образную выразительность за счет, обогащения номера элементами театрализации – сценическим действием и определенной сценической атмосферой. При этом должно сохраняться содержание номера, его замысел, ход, прием, т. е. все, что делает номер привлекательным и неповторимым. Зависит это от чувства меры, такта и вкуса режиссера.

Литература:

1. Пави, П. Словарь театра: Пер. с фр. / П. Пави – М.: прогресс, 1991. – 504с.
2. Розовский, М. Г. Режиссер зрелища / М. Г. Розовский. – Москва, 1973. – 467с.
3. Рубб, А. А. Эстрада с точки зрения... Беседы режиссера. / А. А. Рубб. – Москва: ГРДНТ, 1993. – 259 с.
4. Самойленко, В. М. Массовые музыкальные представления: Театрализованный концерт: Опыт. Тенденции развития / В. М. Самойленко. – Москва: Музыка, 1989 – 144 с.
5. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

### **Раздел III. Теоретические и практические основы режиссуры театрализованных представлений и праздников**

#### **24. Формирование замысла и композиция театрализованного представления, массового праздника**

1. Режиссерский замысел
2. Воплощение замысла

Всякое художественное творчество имеет определенный замысел будущего произведения. Замысел должен охватить и привести к художественному единству все стороны и грани произведения культуры, каким является праздник.

*В состав режиссерского замысла входит:*

- мотивировка выбора произведения (исходные условия, реальная ситуация);
- идейно-тематическое содержание (определение темы, идеи);
- действенное содержание (сверхзадача, сквозное действие);
- режиссерский ход;
- основные выразительные средства, определение жанра;
- приемы активизации зрителей;
- решение праздника во времени, ритмах, темпах;
- характер и принципы декоративного и музыкально-шумового оформления;

При подготовке праздника творческий штаб складывается из режиссера, художника, драматурга, композитора и руководителей коллективов. В подготовительном периоде необходимо определить направленность номеров и эпизодов, их жанровую принадлежность, взаимосвязь друг с другом, а также их драматургическую функцию и точное место в монтажной структуре праздника.

*Воплощения замысла и его этапы:*

1. *Застольный период работы над праздником* – это важный этап работы режиссера с участниками праздниками. Это закладка фундамента общего праздника. От того, как будет протекать этот период, в огромной степени зависит конечный результат. К тому времени в сознании режиссера уже определена сверхзадача праздника, намечено сквозное действие и узловые моменты праздника. В режиссерском воображении уже возникли образные видения различных элементов праздника: мизансцены, передвижения действующих лиц. И, хотя бы в общих чертах, представлена внешняя и внутренняя среда, в которой будет протекать праздник. Хорошо, если в ходе работы не только режиссер информировал бы участников о замысле, но и обогатил бы его за счет творческой инициативы коллектива, т.е. режиссерский замысел стал бы творческим замыслом коллектива.

2. *Репетиции в выгородке.* Выстраивание мизансценического рисунка. Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде. Назначение мизансцены – через внешние физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние взаимоотношения и действия. В непрерывном потоке мизансцены, сменяющих друг друга, находят себе выражение сущность совершающегося действия. Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из важнейших признаков



профессиональной квалификации режиссера. Режиссер работает над мизансценами, или застолом, или в процессе творческих репетиций. Режиссер должен уметь «увидеть» в своем воображении то, что он хочет реализовать. Разработанные дома мизансцены – это проект. Он должен пройти испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с участниками праздника.

3. *Окончательная «отделка» праздника.* Происходит «шлифовка» праздника, все уточняется и закрепляется. Все элементы праздника: актерская игра участников, внешнее оформление, свет, грим, костюмы, музыка, шумы и звуки согласовываются друг с другом, создается гармония единого и целостного праздника. На этом этапе, помимо творческих качеств режиссера, большую роль играют его организаторские способности.

Массовый праздник в целом нельзя прорепетировать. Он идет один раз. Надежным помощником режиссера является монтажный лист. Это документ, включающий в себя все то, что происходит во время праздника: где происходит, с кем происходит, как происходит?

Режиссерский замысел, видение будущего представления находит свое практическое выражение в разработке постановочного плана. Когда работа обсуждена с коллективом, начинается работа с исполнителями, режиссер знакомит участников представления со своим постановочным планом. В разработке постановочного плана первоначально должен быть решен вопрос – ради чего проводится праздник, то есть, какова его сверхзадача.

Литература:

1. Генкин, Д.М. Массовые театрализованные праздники и представления: учеб.-метод. пособие / Д. М. Генкин; Всесоюзный науч.-метод. центр нар. творчества и культпросвет. работы. – М., 1985. – 87 с.
2. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ: учеб. пособие для студентов / Ю.М. Черняк. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 223 с.
3. Чечетин, А.И. Искусство театрализованных представлений / А.И. Чечетин. – М.: Сов. Россия, 1988. – 136 с.
4. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: Учебник для студентов театральных высших учебных заведений. Изд. 3-е, исправленное / И. Г. Шароев. – Москва: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с.
5. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: Игра, сопровождающая жизнь: учеб.-метод. пособие / И.Б. Шубина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 288 с.

## 25. Художественный образ праздника и его отражение в музыкальном, пластическом и архитектурно-декорационном решении праздника

1. Художественный образ как понятие
2. Характеристики художественного образа
3. Художественный образ праздника

**Художественный образ** – 1. Формамышления в искусстве. Конкретно-чувственное и, в тоже время, обобщенное воссоздание жизни, пронизанное эмоционально-эстетической оценкой автора. 2. Способ отражения действительности в искусстве, характеризующийся нераздельным единством чувств и смысловых моментов, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления (поэт мыслит образами, артист вошел в О.).

*Отличительные особенности:*

1. *Художественное творчество как образное мышление и как рождение особой реальности.* Художественный образ конкретен и обладает чертами представления, но особого рода: представления, обогащенного мыслительной деятельностью. Художественный образ есть объективация системы художественных представлений. Концептуальное содержание художественного произведения складывается из объективированных в образе представлений и идей. Художественное мышление образно. Оно сочетает обобщенность и конкретность с личной формой. Искусство создает жизнь в ее целостности и тем самым расширяет, углубляет реальный жизненный опыт человека.

2. *Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность.* Художественный образ – это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Художник как бы сталкивает явления друг с другом и высекает искры, освещающие жизнь новым светом.

Художественная мысль соединяет реальные явления, создавая невиданное существо, причудливо сочетающее в себе элементы своих прародителей. Древнеегипетский сфинкс – это не лев и не человек, а человек представленный через льва, и лев, представленный через человека. Причудливое сочетание человека и царя зверей позволяет человеку познать и природу, и самого себя – всю свою царственную мощь и господство над миром.

*Ассоциативность* как одна из особенностей психологического механизма художественного творчества проявляется в виде метафоричности. В известном смысле образ строится по парадоксальной и, казалось бы, нелепой формуле: «В огороде бузина, а в Киеве дядька». В образе через «сопряжение» далеко отстоящих друг от друга явлений раскрываются неизвестные стороны и отношения реальности.

3. *Самодвижение.* Художественный образ обладает своей логикой, он развивается по своим внутренним законам, обладая самодвижением. Художник задает все изначальные параметры образа, но задав их, он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой. У Пушкина, например, в «Евгении Онегине» Татьяна «удрала штуку» и «неожиданно» для автора вышла замуж. Эмма Бовари «внезапно» решает отравиться.

Герои произведений ведут себя по отношению к авторам как дети по отношению к родителям. Они обязаны им жизнью, их характер в значительной мере сформирован под воздействием родителей, они «слушаются» их, выражая известную почтительность. Однако, как только их характер оформится и окрепнет, они начинают действовать самостоятельно, по своей внутренней логике, и порой бывают «непослушны» и не принимают во внимание «родительскую», (авторскую) волю.

4. *Многозначность и недосказанность.* В научно-логической мысли все четко и однозначно. Образная мысль многозначна. Она так же богата и глубока по своему значению и смыслу как сама жизнь. Один из аспектов многозначности образа – недосказанность. Хемингуэй сравнивал художественное произведение с айсбергом: небольшая часть его видна, основное спрятано под водой. Это делает читателя активным, процесс восприятия произведения оказывается сотворчеством, додумыванием, дорисовыванием образа. Однако это не домысел произвола. Воспринимающий получает исходный импульс для раздумий, ему задается эмоциональное состояние и программа переработки полученной информации, но за ним сохранены и свобода воли, и простор для творческой фантазии.

*Художественный образ* рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, словесной) и воссоздается в воображении воспринимающего искусство зрителя, читателя, слушателя. В массовом театрализованном действии образ создается в реальном общении людей художественными средствами, организованными режиссером и при активном сотворчестве зрителей и всех участников праздничного действия, создающих образ события, образ общения, образ действия.

Рассматривая работу автора над замыслом сценария праздника как одной из ведущих драматургических форм, можно предположить, что в замысле найдут отражение основные признаки, присущие драматическому произведению: конфликт, сюжет, композиция.

Драматическое действие в сценарии, решаемое в художественных образах, отражает движение действительности во всех ее противоречиях и взаимосвязи, а драматический конфликт, построенный на борьбе и столкновении героев, движет развитие сюжета.

*Поиск художественного зримого образа будущей программы становится следующей важной составляющей в конструкции сценарного замысла. Художественный образ программы формируется в недрах фантазии и может быть выражен в театральной символике через метафору, когда музыка, свет, цвет становятся лейтмотивом, создавая ту или иную атмосферу, через аллегория, когда удачно выбранный символ становится основным смыслом программы, концерта.*

Толчком к рождению художественного образа праздника может служить подробное и глубокое знакомство с личностью его героя (при условии его наличия), находка интересного документа, увиденный фильм, спектакль, прочитанная книга, внезапно поразившее воображение автора событие, факт, то есть, весь окружающий мир. И чем глубже знание этого мира, чем богаче жизненный опыт, чем любознательнее и внимательнее взгляд сценариста, тем шире его возможности в нахождении художественной выразительности праздника. И здесь автора подстерегают подводные рифы творчества - штампы, - однажды найденное и неоднократно повторенное художественное решение.

Сложность поиска автором художественной выразительности на уровне замысла заключается в умении отказаться от ранее найденных решений, поиск новых, порой нетрадиционных решений образности, умении различить в хорошо знакомых предметах и явлениях неповторимое своеобразие, оригинальную сущность.

Художественный образ праздника создается на основе синтеза фактов жизни и фактов искусства, документов, реальных героев событий, произведения искусства в единое зрелище, в котором образность становится доминантой идейно-тематического замысла.

*Свет, цвет, музыка, пластика, свето-звучо-техника, документы, письма, кадры кинохроники, герои, их переживания, явления природы, социальные катаклизмы, художественно-декоративное решение становятся яркими мазками общей палитры авторского воображения в его стремлении донести художественный образ праздника до зрителей.*

## Литература:

1. Борисов, С. К. Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов. – Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
2. Генкин, Д. М. Массовые праздники: учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / Д. М. Генкин. – Москва: Просвещение, 1975. – 140 с.: с ил.
3. 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.
4. Камінскі А.Я. Зімовыя святы / А.Я. Камінскі. – Мінск: Чатыры чвэрці, 2009. – 140 с.
5. Камінскі, А.Я. Рэжысура традыцыйнага абраду: вучэб.-метад. дапам. / А.Я. Камінскі. – Мінск: Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
6. Эстетика: словарь / Под общ. ред. А. А. Беляева и др. – М.:Полииздат, 1989. – 447с.

## **26. Исполнитель театрализованного зрелища. Приемы активизации аудитории**

1. Приемы активизации
2. Ритуальные и церемониальные действия
3. Художественная активизация и хеппинг

К методам активизации зрителей относятся прямые обращения к аудитории, коллективное исполнение песен, осуществление гражданских ритуалов, шествий и т. д. Праздник остается холодным без активизации зрителя.

Основными в процессе театрализованного действия являются: вербальная активизация, дающая участникам возможность самовыражения посредством слова; физическая активизация, побуждающая массу к движению, перемещению и другим физическим действиям; художественная активизация, стимулирующая эмоциональную сферу участников и вызывающая их художественную самодеятельность. К сожалению, на наших театрализованных представлениях присутствуют равнодушные зрители – посторонние наблюдатели жизненных событий. А иногда просто

застенчивые, скованные люди. Как заставить их действовать? На помощь придут приемы активизации – заманивание и провоцирование. Заманивание начинается еще на уровне создания замысла и сценария.

*Прием заманивания* – один из основных приемов вовлечения зрителя в действие является традиционный прием игры среди публики, переходящий в игру с самой публикой. А затем постепенное заманивание и втягивание в эту театральную игру всех зрителей. Заманивание зрителей в совместную игру начинается на уровне создания «окружающей среды», как правило, с изготовления пригласительного билета (например, в виде письма-треугольника), программки (например, в виде ордера на обмен квартир), с оформления и театрализации подхода к месту действия (например, использование пароля, ответов на загадки, гадания цыганок) и самого места действия (раздача газет, какого-либо угощения и т.д.). Приемом заманивания может выступать заранее предусмотренная в сценарии возможность проявления отношения человека к происходящему событию. Одобрение или неодобрение, активная поддержка какой-либо мысли, присоединение голоса солидарности (это прямое обращение к зрителю, митинг, принятие документов, голосование, диспут, хоровое пение, коллективные выходы и шествия, церемониальные действия:

*Прием провоцирования.* Провокация – действие или ряд действий с целью вызвать ответное действие провоцируемого, как правило, с целью искусственного создания таким образом тяжелых обстоятельств или последствий для провоцируемого. Субъект, совершающий провокации, называется провокатором. Провоцирование – «подначка», «розыгрыш», «попытка подтолкнуть», «заставить», «вынудить» зрителя включиться в действие, начать играть. Зрителю, например, вручается какой-нибудь предмет и предлагается с ним действовать (мелок, чтобы нарисовать что-нибудь; кубы, чтобы построить декорацию; бутафорский пистолет, чтобы «убить» неугодного исполнителя спектакля: включение в хоровод; предложение побороть «медведя» и т.п.). Для провоцирования зрителя может быть использована «подсадка» (несколько зрителей, проявляющих первоначальную активность в ответ на вопросы и задания исполнителей: они могут вступать в диалог, в дискуссию, выходить на игру и т.п.).

*Скандирование* – состязательное взаимодействие. Скандированием называется также четко разделенное на слоги коллективное громкое произнесение каких-либо коротких фраз (лозунгов, приветствий на собраниях, демонстрациях, митингах и пр.).

«Длинные шнуры» - (вопрос-ответ) разговор с залом, разговор-интервью. Элементарным примером «длинных шнуров» является вопрос о

настроении. «Как ваше настроение?» - спрашиваете у зрителя и получаете ответ.

*Игровое действие* – игровая ситуация, возникшая в празднике, надо совершить действие за определенное время. Существование игрового действия тесно связано с понятием спонтанной массовой самодеятельности, представляющей собой эмоциональную реакцию, активный действенный отклик на событие, дающей человеку возможность персонификации, опробования себя как личности в различных ролях, подражания избранным в качестве положительного примера героям. Возникающая игровая ситуация ставит человека в положение участника, а не зрителя театрализованного действия. Очень важно в игровом действии предостеречь от копирования жизни, повторения или иллюстрирования реально происшедших событий. Задача организаторов праздника состоит в том, чтобы найти в замысле такое образно-игровое действие, которое при режиссерском воплощении вызвало бы ассоциации, имеющие под собой реальную основу в прошлом.

*Ритуальные и церемониальные действия* – выработанное обычаем – минута молчания, возложение венков, символика, обычаи, обряды. В церемониальном действии мы видим прежде всего официально принятое, традиционно-торжественное действие, выработанное обычаем, повторяющееся из года в год и имеющее свой порядок. Принимая тип действия и поведения, традиционный для подобных мероприятий, человек принимает и идеи, которые в этом действии отражаются. Торжественной церемонией стали, например, момент выноса знамени на мероприятия любого рода — от тематического вечера до манифестации на площади, зажжение и эстафета огня, принятие клятвы и т. д. Так, вынос знамени имеет совершенно разную смысловую нагрузку во время мемориального действия у могилы Неизвестного солдата, митинга-рапорта в честь дня молодого рабочего или праздничного парада, посвященного Дню рождения Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина. Приведем пример образного церемониального факельного действия.

*Прием «нанизывания»* - коллективное пение; коллективные выходы, шествия; коллективные выступления, рапорты, переключки, очевидцы, ветераны, местные герои. Важно, чтобы коллективный выход, шествие были органичны в сценарно-режиссерском замысле театрализованного праздника. Они могут быть как прологом что дает эмоциональный настрой всем участникам, активно включает их в происходящее, так и кульминацией— проявлением высшей степени энтузиазма собравшимися на празднике людьми, подготовленными к этому всей цепью разворачивающегося художественного действия. Часто используемым приемом активизации

массовой аудитории и организации участников праздничного действия с помощью средств театрализации являются шествия и парады.

Другим типом реального действия массы в театрализованных праздниках являются *коллективные выступления, рапорты, переклички*, превращающие праздник в коллективную трибуну. Потребность в такой трибуне чрезвычайно велика, так как собственное выступление всегда конкретизирует и выражает отношение человека к событию, дает возможность приобщения к нему. Этот тип реального действия чрезвычайно разнообразен. Прежде всего это собственные выступления участников того или иного события. Уникальная воспитательная возможность здесь состоит в том, что любая дата, любое событие рассматривается не в общем виде, а очень конкретно, через призму жизненного опыта самих масс. Именно сам жизненный опыт масс, актуализированный в выступлениях, превращается в средство идейно-эмоционального воздействия на личность. Особую теплоту празднованиям придают выступления своих — местных, узнаваемых ветеранов труда и Великой Отечественной войны. Беседы с этой категорией людей показали, что для них выступления перед аудиторией — самый активный тип социально-художественного действия в рамках праздников и обрядов.

Существует и другая разновидность коллективного выступления, целевой установкой которого является рапорт о выполнении заданий, обязательств и т. д. Обычно такие выступления связаны не с историей, а с сегодняшним днем, актуальным событием, вызывающим потребность в театрализации. В этом случае выступающие — реальная коллективная общность. Такие коллективные рапорты создают атмосферу массовости, торжества, трудового подъема, особой достоверности происходящего, несут большой запас событийной информации.

Наиболее активной разновидностью коллективного выступления является *перекличка*. Мы совершаем перекличку представителей различных городов, присутствующих на празднике, сфер деятельности, поколений и др. Такая зримая перекличка, художественно оформленная, усиленная музыкой, песней и другими выразительными средствами, представляет собой реальное действие участников праздника. Но в то же время это зрелищный эпизод театрализованного праздника с героями и высокой эмоциональной активностью собравшихся. Итак, мы видим, что коллективные выступления, рапорты, переклички требуют сочетания информационно-логического и эмоционально-образного начал в сценарном замысле и режиссерском воплощении; ставят человека в положение активного участника, оратора в массовом действии, а само это действие делают своеобразной трибуной масс; обладают широким диапазоном — от единичного до массового выступления.



*Художественная активизация.* Еще один более глубокий уровень эмоциональной вовлеченности зрителя в действие – сопереживание. Оно вырастает из любопытства, и возникает у зрителя, когда персонажи близки и понятны, когда они имеют общие моральные ценности с героями на сцене. Сопереживание порождает идентификацию, когда зритель, находясь на своих местах, живет и действует вместе с героями, переживает вместе с ними, их проблемы становятся близки и понятны, и зритель желает им победы. Идентификация происходит в значительной степени на подсознательном уровне. Коллективное бессознательное нашего "я" побуждает зрительскую аудиторию испытывать сочувствие и заботу о героях, которые понятны и близки, имеют общие с нами моральные ценности. Форму совместного театрального действия, игры использовали деятели западного поп-арта. Введя в моду Хеппинг, который помог выработать целый ряд приемов вовлечения публики в действие.

*Хеппинг* (англ. «происшествие», «случай»). Сначала его называли театральные действия или коллаж ситуаций. Суть: все зрители, они же участники, вовлекались в серию спонтанных, импровизированных поступков, лишь в общих чертах запрограммированных в сценарии. Основные приемы вовлечения зрителей в подобные действия – планирование и провоцирование в условиях специально созданной окружающей среды. Психологические зерна хеппинга – отступления от нормы, в нарушении общепринятого при полной раскованности, стихийном самовыявлении и дозволении инстинкту возобладать над разумом.

Литература:

1. Богданов, И. А. Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – СПб. : СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
2. Генкин, Д. М. Массовые праздники : учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / Д. М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с. : ил.
3. Глан, Б. Н. Праздник всегда с нами / Б. Н. Глан. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 189 с.
4. Овсянников, С. А. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. А. Овсянников. – СПб., 2003. – 376 с.

# **ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

## **ПРАКТИКУМ**

### **Тема: МИЗАНСЦЕНА – ЯЗЫК РЕЖИССЕРА**

Задания:

1. Творческие зачины занятий.
2. Выстроить мизансцену на заданное слово, предложение.
3. Выстроить мизансцену по короткому стихотворению.
4. Выстроить мизансцены по музыкальной композиции.
5. Выстроить мизансцену по произведению живописи, скульптурной композиции, художественной фотографии. Оживить сцену «до», либо «после» застывания. Добиваясь при этом целостности действия.

### **Тема: СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА**

Задания:

1. Изучить произведение живописи (по выбору): свет, цвет, перспектива. Подобрать к произведению шумы, музыку, написать текст; подобрать отрывок из поэзии, прозы.
2. Создать сценическую атмосферу на площадке с помощью света, реквизита, музыкально-шумового оформления на определения: грусти, радости, счастья, раскаяния, восторга, торжественности, тоски, жестокости, тревоги и проч.
3. Создать сценическую атмосферу автора прозы, поэзии; художника; режиссера кино. Например: атмосфера произведений Я. Купалы, В. Короткевича, Я. Борщевского; Ф. Достоевского, А. Чехова, Л. Толстого, Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, И. Бродского и других.

### **Тема: РЕЖИССУРА И ОРГАНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРЯДА, ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

Задания:

1. На основе народного обряда осуществить его сценического воплощение на 10 минут. Работа может быть дана на 1, 2, 3 человек.
2. На основе народного обряда, литературных, музыкальных источников осуществить постановку до 30 минут. Работа в группах.
3. Изучить историю, культуру заданной преподавателем города РБ, либостраны. На этой основе осуществить зачин театрализованного представления от 10-20 минут. Работа в малых группах.

### **Тема: РАБОТА РЕЖИССЕРА С ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ**

#### **Задания:**

1. На основе дневниковой записи, письма разработать номер до 3 минут
2. Разработать номер с использованием реальных предметов, относящихся к теме.
3. Осуществить пластическое решение определенных тем: начало войны, победа, сожженные деревни РБ, блокада Ленинграда и прочее.
4. Разработать эпизод творческого вечера поэта, писателя, художника используя документальный материал.

### **Тема: РЕЖИССУРА ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

#### **Задания:**

1. Подготовка номера разговорного жанра.
2. Подготовка номера клоунады, пантомима.
3. Подготовка эстрадно-циркового номера, оригинального жанра.
4. Подготовка номера пластического, танцевального
5. Подготовка номера музыкального жанра.

### **Тема: МОНТАЖ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ**

#### **Задания:**

1. Составить программу из эстрадных номеров и песен согласно заданной теме.

2. На примере программы фестиваля оценить прием монтажа работы площадок.
3. Определить монтажно-драматургическую структуру просмотренного спектакля, игрового, документального, мультипликационного фильмов.

**Тема: ОРГАНИЗАЦИЯ РЕЖИССУРЫ МАССОВЫХ СЦЕН В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ПРЕДСТАВЛЕНИИ И МАССОВОМ ПРАЗДНИКЕ.**

Задания:

1. Разобрать постановку массовых сцен на примере спектакля, балета.
2. Разобрать массовые сцены на примере праздника, концерта.
3. Определите поэтапно репетиции при постановке массовой сцены.

**Тема: ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ЗРЕЛИЩ НА ТЕРРИТОРИИ МЕМОРИАЛЬНЫХ КОМПЛЕКСОВ И ИСТОРИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ**

Задания:

1. Разработать театрализованный эпизод на 15 минут на территории предложенного мемориального комплекса.
2. Разработать сценарий «Дня памяти...» возле предложенного исторического памятника.

## **РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## 4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ, ЭКЗАМЕНУ

1. Профессиональная этика. Режиссер как профессия: основные требования. Назовите ярких представителей режиссерской профессии в празднике, театре, кино.
2. Сценическая (художественная) атмосфера праздника, спектакля и пути ее создания.
3. Мизансцена как термин. Виды мизансцен. Мизансцена – выразительный язык режиссера.
4. Работа режиссера с актером (исполнителем, ведущим) профессиональным, непрофессиональным: в спектакле, празднике, театрализованном представлении.
5. Музыкально-шумовое решение праздника, спектакля и его особенности.
6. Режиссерский замысел. Понятия стиль и жанр праздника, спектакля.
7. Театрализация как прием в режиссуре праздничной культуры.
8. Концерт и его виды.
9. Сценическое внимание и его виды.
10. Репетиции и их виды.
11. Декорация и ее разновидности. Использование возможностей декорационного-художественного решения в режиссуре праздника в открытом пространстве.
12. Монтаж, его законы и виды.
13. Инсценировка и работа над ней. Этапы работы.
14. Организация и режиссура капустника.
15. Организация и проведение КВНа.
16. Особенности организации шоу и карнавала.
17. Кич (китч) в празднике, спектакле и других видах искусства. Как его избежать.

18. Конферанс и конферансье - определения, особенности и использование в концерте, празднике, вечере.
19. Критерии составления концертной программы.
20. Метод физического анализа и метод физических действий.
21. Художественный образ и его роль в празднике.
22. Образное решение в спектакле, празднике.
23. Организационные структуры праздника и их функции.
24. Режиссура эстрадных представлений и концертов. Особенности.
25. Праздник, праздничность, представление: дать определения с примерами.
26. Режиссура как вид художественного творчества. Художник и ремесленник. Приведите в пример цитаты о собственной профессии различных режиссеров.
27. Темпо-ритм праздника, спектакля и его развитие. Художественно-выразительные средства темпо-ритма.
28. Конфликт и его виды. Влияние основного конфликта на ход праздника, концерта, вечера.
29. Особенности режиссуры литературного вечера.
30. Особенности режиссуры документального представления, вечера, спектакля.



## ПАТРАБАВАННІ І РЭКАМЕНДАЦЫІ

### да курсавога праектавання

#### 4 КУРС 2 СЕМЕСТР

Тэма курсавой работы (курсавога праектавання) як правіла звязана з тэматыкай будучай дыпломнай работы.

Гэта пажадана, але не з'яўляецца абавязковым.

Тэма курсавой работы прапануецца студэнтам самастойна ў творчай заяўцы.

У кожнага студэнта павінна быць уласная тэма курсавой работы, паўтор тэм – не пажаданы.

Што такое - тэатралізаванае прадстаўленне.

(Кароткае эсэ-напамін)

Тэатралізаванае прадстаўленне - гэта сцэнічнае эстрадна-тэатральнае дзеянне, аб'яднанае адзінай аўтарскай думкай, у якім мантажна спалучаюцца ўсе віды і жанры літаратуры і мастацтва.

У залежнасці ад тэмы і задач тэатралізаванага прадстаўлення ў ім могуць дамінаваць асобныя віды мастацтва, выяўленчыя прыёмы.

Шырока распаўсюджаны публіцыстычныя прадстаўленні, святочныя прадстаўленні, эстрадныя прадстаўленні, прадстаўленні-кірмашы, прадстаўленні-канцэрты, дзіцячыя прадстаўленні і інш.

У адных з іх пераважае агітацыйны пачатак - агітпрадстаўленні, мэта якіх выклікаць цікавасць публікі да сацыяльнай ці палітычнай сітуацыі ці, напрыклад, эстраднае прадстаўленне-капуснік, мэта якога - пацешыць людзей, завастрыць у гумарыстычнай форме ўвагу на знаёмых бытавых ці сацыяльных момантах і інш.

Асноўныя прыкметы тэатралізаванага прадстаўлення:

- відовішчнасць,
- сінтэтычнасць,
- экспрэсіўнасць,
- ідэйна-мастацкая цэласнасць.

Способ пабудовы сцэнарыя:

- мантажны.

Характар канфлікту:

- узаемадзеянне і дыялог тэм, матываў, нумароў, эпізодаў, якія вядуць да асноўнай аўтарскай думкі.

Способ існавання выканаўцаў на сцэне:

- акцёрскі, але не па тыпу пражывання ў вобразе (як у драматычным тэатры), а па тыпу прадстаўлення: акцёр прадстаўляе вобраз.

Выразныя сродкі –

- калейдаскоп слоў, рухаў, гукаў, гэта значыць усіх відаў мастацтваў, ужыванне самых розных сцэнічных і тэхнічных сродкаў.

У сярэдзіне прадстаўлення –

- магчымы дынамічны гульнявы момант (эпізод)

Такім чынам, тэатралізаванае прадстаўленне –

- гэта яскравае, відовішчнае дзеянне.

Курсавое праектаванне (курсавая работа) па дысцыпліне “Рэжысура свят” павінна складацца з наступных частак:

**A. ТВОРЧАЯ ЗАЯЎКА.**

Узор напісання творчай заяўкі гл. ніжэй (Дадатак 1. “Узор творчай заяўкі”).

**B. КУРСАВАЯ РАБОТА.**

**КУРСАВОЕ ПРАЕКТАВАННЕ (КУРСАВАЯ РАБОТА)**

Курсавая работа друкуецца з выкарыстаннем камп’ютара і прынтэра на адным баку аркуша белай паперы фармата А4 (210 x 297 мм).

Памеры палёў старонкі – верхняе і ніжняе 2 см, левая – 3 см, правае – 1,5 см. Шрыфт “Times New Roman” памерам 14 пунктаў.

Колькасць знакаў у радку павінна складаць 60-70, міжрадковы інтэрвал – адзінарны, колькасць тэкставых радкоў на старонцы – 39-40.

Забараняецца выкарастанне сродкаў рэдакціравання і фармаціравання (ушчыльненне, карэкцыя інтэрвалаў, палёў і г.д.) з мэтай змянення ў большы ці меншы бок аб'ёму працы, вылічанага ў старонках.

Устаноўлены наступныя патрабаванні да аб'ёму работ студэнтаў (патрабаванні вызначаны на падставе дзеючых ГОСТаў):

- курсавая работа студэнтаў старшых курсаў – 35-40 старонак (без уліку спіса выкарыстаных крыніц, літаратуры і дадаткаў);

- дыпломная работа – 50-65 старонак.

Структурнымі элементамі курсавой работы з'яўляюцца:

1) ТЫТУЛЬНЫ ЛІСТ;

2) УВОДЗІНЫ;

3) АСНОЎНАЯ ЧАСТКА;

4) ЗАКЛЮЧЭННЕ;

5) СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ, ЛІТАРАТУРЫ;

ТЫТУЛЬНЫ ЛІСТ (1 старонка).

Курсавая работа пачынаецца з тытульнага ліста.

Тытульны ліст з'яўляецца першай старонкай працы і служыць крыніцай інфармацыі, неабходнай для апрацоўкі. Таму ён павінен быць аформлены ў адпаведнасці з прынятымі правіламі:

Узор напісання тытульнага ліста прыкладаецца. (Дадатак 2. "Тытульны ліст").

Далей.

Загалоўкі структурных частак курсавой працы "УВОДЗІНЫ", "ГЛАВА", "ЗАКЛЮЧЭННЕ", і інш. друкуюць Вялікімі літарамі; выраўноўванне па цэнтры, шрыфт "Times New Roman" памерам 15-16 пунктаў.

Адлегласць паміж загалоўкамі і тэкстам павінна складаць 2-3 міжрадкавых інтэрвалы.

УВОДЗІНЫ. (3-4 старонкі).

Уводзіны гэта частка курсавой работы, зместам якой з'яўляецца ацэнка сучаснага стану тэатралізаваных прадстаўленняў увогуле; зыходныя дадзеныя і падставы, абапіраючыся на якіх студэнт абраў менавіта гэтую тэму. Ва ўводзінах павінны быць паказаны актуальнасць і навізна тэмы абранага тэатралізаванага прадстаўлення.

Уводзіны павінны ўтрымоўваць у сабе наступныя абавязковыя элементы:

1. Тэма абранага тэатралізаванага прадстаўлення.

Падказка: пра што будзе Ваша будучая тэатралізаваная гісторыя? Які аб'ект мастацкага адлюстравання вы абралі – чалавек, з'ява, думка, падзея?

2. Абгрунтаванне выбару:

2.1. актуальнасць абранага тэатралізаванага прадстаўлення;

Падказка: неабходна выказаць свае думкі наконт таго, па якіх прычынах тэма тэатралізаванага прадстаўлення абрана Вамі менавіта цяпер, у дадзены момант; няблага было б таксама зазначыць, наколькі выбар дадзенай тэмы абумоўлены сучасным развіццём культуры, неабходнасцю ажыццяўлення тэатралізаванага прадстаўлення ў сённяшніх умовах і г.д.

2.2. сацыяльная значнасць абранага тэатралізаванага прадстаўлення.

Падказка: напішыце, чаму Вы думаеце, што абраная тэма з'яўляецца значнай не толькі для Вас асабіста? Каму яшчэ гэта цікава і неабходна: групе аднадумцаў, сябрам, калектыву, грамадзе, усяму грамадству?

2.3. мэта абранага тэатралізаванага прадстаўлення.

Падказка: “мэта” - гэта тое, да чаго імкнецца аўтар у сваёй рабоце, які хацелася б мець канчатковы вынік, якія думкі і эмоцыі выклікаць у гледачоў у фінале прадстаўлення.

2.4. задачы тэатралізаванага прадстаўлення.

Падказка: “задачи” - гэта шэраг асноўных этапаў дзейнасці на шляху дасягнення пастаўленай мэты. Што Вы будзеце рабіць? Які Ваш план у дэталях? Напрыклад: “Спачатку будзе ..., потым..., потым...”)

2.5. адраснасць тэатралізаванага прадстаўлення.

Падказка: якой узроставай альбо сацыяльнай катэгорыі насельніцтва адрасуецца мерапрыемства і чаму?

**АСНОЎНАЯ ЧАСТКА КУРСАВОЙ РАБОТЫ.**

Асноўная частка курсавой работы падзяляецца на ДЗВЕ ГЛАВЫ.

## ГЛАВА ПЕРШАЯ.

. Першая глава асноўнай часткі - тэарэтычнага напрамку; у ёй даюцца вызначэнні тэатралізаванага прадстаўлення агульнага характару; іх мэта – увядзенне ў курс прадмета работы, паказаць, наколькі Вы разумееце той прадмет, які збіраецца апісваць

### 1. Паняцце “Тэатралізаванае прадстаўленне”.

Падказка: уласныя думкі аб тэатралізаваным прадстаўленні на падставе фундаментальных ведаў і агульнапрынятых вызначэнняў паняцця.

### 2. Месца і роля тэатралізаванага прадстаўлення ў культуры грамадства.

Падказка, як магчымая гіпотэза для роздуму: тэатралізацыя – гэта не проста спосаб, метада ці прыём, з дапамогай якога ўзрастае эфектыўнасць масавага мерапрыемства; тэатралізацыя – гэта мастацтва, дзякуючы якому, і праз якое, дасягаецца гарманічная сувязь паміж тэатрам (у самым шырокім сэнсе гэтага слова) і штодзённым жыццём.

### 3. Гісторыя ўзнікнення і накірункі сучаснага развіцця тэатралізаваных прадстаўленняў.

Падказка: у гэтым месцы спатрэбіцца гісторыка-рэтраспектыўны аналіз тэатралізаваных прадстаўленняў; пажадана прааналізаваць і падкрэсліць сучасны стан тэатралізаваных прадстаўленняў, назваць прыклады, прывесці прыклад рэгіянальных асаблівасцей.

### 4. Класіфікацыя тэатралізаваных прадстаўленняў.

Падказка: кароткае эсэ аб шматграннасці тэатралізаваных прадстаўленняў: рэлігійныя, прафесійныя, дзяржаўныя, неафіцыйныя, асабістыя і г.д.; іх характарыстыкі, а таксама прычына, па якой тэатралізаваныя прадстаўлення неабходна класіфікаваць; напрыклад: дзеля “чысціні жанра”.)

### 5. Адрозненні тэатралізаваных прадстаўленняў ад свята.

Асабістыя думкі і асабістыя вывады на гэту тэму. Што ёсць СВЯТА і якое месца ў ім займае тэатралізаванае прадстаўленне.

### 6. Тэатралізаванае прадстаўленне як сінтэз розных відаў народнай творчасці, аматарскага і прафесійнага мастацтва.

З чаго складаецца тэатралізаванае прадстаўленне? Якія формы часам набывае? Чым карыстаецца - музыкай танцам, пластыкай, словам, малюнкам,

пейзажам, сцэнаграфіяй? Роля самадзейнага і прафесійнага ў прадстаўленні. Вывады, заснаваныя на ўласных уражаннях.

## 7. Аналіз навуковай і метадычнай літаратуры.

Спасылкі на адпаведныя старонкі метадычнай, навуковай, папулярнай літаратуры. Уласная думка на кожную спасылку –згодны, не згодны, падаецца цікавым, альбо не, спатрэбіцца на практыцы, альбо перашкаджае руху наперад і г.д.)

## ГЛАВА ДРУГАЯ.

Другая глава асноўнай часткі – практычная. Яна складаецца з рэжысёрскай эксплікацыі і літаратурнага сцэнарыя Вашага будучага тэатралізаванага прадстаўлення.

### РЭЖЫСЁРСКАЯ ЭКСПЛІКАЦЫЯ.

Рэжысёрская эксплікацыя - гэта праверка, ці гатовыя вы для прафесіі рэжысёра. Ці займае Вас Ваша тэатралізаванае прадстаўленне, ці гарыце Вы ідэяй, ці зможаце Вы зараз і сваім жаданнем спачатку выкладчыка, а значыць і сваю творчую групу ў будучым.

Гэта сур'ёзная праца, якая патрабуе карпатлівага падыходу і высілкаў з Вашага боку. Калі да гэтага моманту Вы думалі, што творчасць - гэта хаос і натхненне, то зараз павінны зразумець, што на самай справе творчасць - гэта добра ўпарадкаваная структура і праца.

Што такое эксплікацыя?.

Эксплікацыя - пісьмовае суправаджэнне і тлумачэнне рэжысёрскай задумы ва ўмоўных пазначэннях.

Вы - будучы рэжысёр. Самастойны чалавек. Праявіце сваю арыгінальнасць і ўключыце сваю фантазію. Прадстаўце, што вы проста разважаеце пра тэатралізаванае прадстаўленне, якое Вы будзеце ставіць, і запішыце свае разважанні на аркуш паперы.

Пра аб'ём. Так, эксплікацыя лёгка можа перавысіць 15 старонак.

Галоўнае быць пераканаўчым. .

Памятайце, што галоўнае ў эксплікацыі - гэта ваша бачанне.

Можна сказаць так: імкніцеся адысці як мага далей ад агульнапрынятых тлумачэнняў, імкніцеся ўбачыць той сэнс, які яшчэ ніхто не бачыў. Здзіўляйце, але здзіўляйце, калі ласка, не трызненнем.

## 1. Жанр.

Падказка: у практыцы тэатралізаваных прадстаўленняў апошніх дзесяцігоддзяў можна вылучыць наступныя віды тэатралізаваных прадстаўленняў:

- агітацыйна-мастацкае прадстаўленне,
- літаратурна-музычная кампазіцыя,
- тэматычны вечар,
- тэатралізаваны канцэрт,
- перформанс.

## 2. Месца дзеяння.

Падказка: Дзе, у якім месцы, пры якіх абставінах адбываецца Ваша тэатралізаванае прадстаўленне.

## 3. Атмасфера.

Падказка: Атмасфера прадстаўлення і атмосфера, у якой жывуць і дзейнічаюць персанажы Вашага праекта.

## 4. Характарыстыка галоўных герояў.

Падказка: Хто яны – вашы галоўныя героі? Што будзе рухаць, што будзе кіраваць Вашымі героямі? І наогул, што яны з сябе ўяўляюць?

## 5. Выканаўцы, персанажы.

Падказка: назавіце іншых сваіх персанажаў, а потым уявіце сабе, каго з вядомых артыстаў і ў ролі якога свайго персанажа Вы хацелі б бачыць у сваім прадстаўленні. Вызначыўшы гэта, вы ясна ўбачыце сваю будучую работу.

## 6. Асноўныя падзеі (кампазіцыя).

Падказка: дзе, у які момант пачынаецца і заканчваецца дзеянне? Першая падзея, з чаго ўсё пачынаецца (уступ)? Ключавая падзея (завязка)? Галоўная падзея (кульмінацыя)? Заключная падзея (развязка)?

## 7. Сцэнаграфія - ці ідэя сцэнічнага афармлення.

Падказка: дэкарацыі, мастацкае афармленне павінна быць апраўдана з мастацкага і ідэйнага пункта гледжання. Напрыклад: "чорная заслона, таму што яна перадае цёмны настрой душы галоўнага героя". Ці - "круг у цэнтры сцэны, які круціцца. Для таго, каб герой бег па ім у адваротны бок яго руху і тым самым стваралася бачнасць дынамікі" і г.д.

Дэкарацыі пажадана было б падмацаваць эскізам ці эскізамі. З кім з мастакоў, сцэнографам Вам хацелася пасупрацоўнічаць у гэты праекце?

8. Музыкальнае афармленне.

Падказка: магчыма асноўная музычная тэма ужо гучыць у Вашай галаве?

## ЛІТАРАТУРНЫ СЦЭНАРЫЙ.

Літаратурны сцэнары прадстаўлення – гэта поўны, паслядоўны і канкрэтны запіс тэатралізаванага прадстаўлення, які складаецца з распрацаваных сцэн і эпизодаў, дыялогаў альбо маналогаў герояў, музычных, харэаграфічных нумароў і інш.

Агульныя звесткі аб прафілах фармаціравання літаратурнага сцэнарыя:

1. Пасля тытульнай старонкі адразу ідзе тэкст сцэнарыя.
2. Сцэнары пішацца ТОЛЬКІ ў цяперашнім часе. Ніякіх: "Бачыў. Стаяў. Казаў". Правільна: "Бачыць. Стаіць. Кажэ".
3. Сцэнары ніколі не пішуцца ад першай асобы. ЗАЎСЁДЫ ад трэцяй. Ніякіх: "Я стаю і гляджу". Правільна: "Ён стаіць і глядзіць".
4. Нумар старонкі павінен знаходзіцца ў правым верхнім куце ад верхняга краю старонкі. Нумарацыя пачынаецца з першай старонкі тэксту сцэнарыя, а не з тытульнага ліста.
5. Шрыфт: Courier New
6. Памершрыфта: 12
7. Выраўноўванне: палевымкраі.
8. Тоўстышрыфт,  
шрыфткурсівамшрыфтзпадкрэсліваннемНІКОЛЛневыкарыстоўваюцца  
(наваткалігэтэрэмарка,  
наваткаліВамхочаццавыдзяліцьнейкуюважнуюдробязь - усёадноНІКОЛЛ)!
9. Палі старонкі: верхняе - 2,5 см, ніжняе - 1,25 см, левае - 3,75 см, правае - 2,5 см.



10. Параметр "Абзац" блока "Імя героя": злева - 6,75 см, астатняе без змен.

11. Параметр "Абзац" блока "Рэпліка героя": злева - 3,75 см, справа - 3,75 см, астатняе без змен.

12. Параметр "Абзац" блока "Рэмарка": злева - 5,5 см, справа - 4,5 см, Астатняе без змен.?

Узор напісання і афармлення літаратурнага сцэнарыя гл. ніжэй ("Узор напісання літаратурнага сцэнарыя". Дадатак 3).

## ЗАКЛЮЧЭННЕ.

Заклучэнне – адна з самых важных частак курсавой працы. Яно паводзіць вынікі праведзенай работы і з'яўляецца яе гарманічным працягам. Неабходна памятаць, што ў Заклучэнні не павінна быць лішняй інфармацыі, а толькі кароткія, выразныя вывады і вынікі.

Аб'ём матэрыялу складае не больш за 2-3 старонкі. Заклучэнне не мае выразнай структуры, але ў ім абавязкова павінны быць адлюстраваны наступныя пункты: сутнасць праблемы (па жаданні можна апісаць яе актуальнасць), дасягнутыя мэты, вырашаныя задачы, вынікі практычнай працы, асабістае меркаванні і перспектывы.

Правільна і пісьменна напісаць Заклучэнне курсавой працы Вам дапамогуць Уводзіны і вывады кожнай з частак. Ва ўводзінах ужо ёсць інфармацыя аб праблеме і яе актуальнасці, а таксама мэты і задачы работы. Заклучную частку трэба пачаць з пастаноўкі праблемы і абгрунтаванні яе актуальнасці, як ва ўступнай частцы (але іншымі словамі, таму што Уводзіны

і Заклучэнне павінны пераклікацца, а не быць ідэнтычнымі). Важна адзначыць, якія праблемы Вы напаткалі падчас падрыхтоўкі і напісання сваёй курсавой работы.

У канцы Заклучэння трэба паказаць перспектывы абранай тэмы тэатралізаванага прадстаўлення і прапанаваць спосабы ўдасканалення гэтага жанра мастацтва.

Прыклад Заклучэння курсавой работы:

“Апошні час вызначаецца шырокім выкарыстоўваннем тэатралізаваных прадстаўленняў для іміджавых патрэб дзяржавы у самым шырокім сэнсе і прадпрыемства, арганізацыі, фірмы ў вузкім сэнсе.

Пад час напісання курсавой працы мной былі вызначаны прафесійныя задачы, якія можна вырашыць, выкарыстоўваючы законы стварэння тэатралізаваных прадстаўленняў...

(у заключэнні курсавой работы сумуюцца ўсе вывады, атрыманыя аўтарам. У адносна невялікім аб'ёме (2-3 старонкі) неабходна ў лаканічнай форме выказаць найбольш важныя, з пункту гледжання аўтара, аспекты становішча тэатралізаваных прадстаўленняў на сучасным этапе. Самастойнасць і абгрунтаванасць вывадаў з'яўляюцца найбольш каштоўнымі ў курсавой рабоце і істотна ўплываюць на яе адзнаку)

## СПІС ВЫКАРЫСТАНАЙ ЛІТАРАТУРЫ.

Спіс літаратуры складаецца з пераліку ўсіх, якімі скарыстаўся студэнт пад час падрыхтоўкі і напісання курсавой работы.

Акрамя цытат, выкарыстаных у тэксце, у спіс неабходна ўключыць усе крыніцы, якія паўплывалі на фарміраванне пазіцыі аўтара.

Афармленне спісу скарыстаных крыніц павінна адпавядаць нормам, зацверджаным стандартам ДАСТ 7.1-84  
<http://rudiplom.ru/help/gosty/gost7184/prilozhenie3.html>

Каляндарны графік здачы частак курсавой работы:

№ п/п Назва этапа курсавога праекта Тэрмін выканання этапу праекта

1. Тытульны ліст. Уводзіны
2. Глава першая (тэарэтычная)
3. Рэжысёрская эксплікацыя.
4. Літаратурны сцэнарый
5. Заключэнне. Спіс літаратуры.
4. Здача курсавой работы на праверку
5. Абарона курсавой работы

Абарона курсавой работы адбываецца напрыканцы заліковай сесіі на спецыяльным пасяджэнні кафедры і ацэньваецца па 10-бальнай сістэме.

На працягу семестра дзейнічае паэтапны кантроль. Напрыканцы кожнага этапу выстаўляецца адзнака па 10-бальнай сістэме за аб'ём выкананых работ.

Выкананы аб'ём работы падаецца на праверку (канчаткова) ў друкаванай форме і (першапачаткова ў электронным выглядзе).

## ПРЫКЛАДНЫ ПЕРАЛІК ТЭМ ДЫПЛОМНЫХ РАБОТ

Дзень Незалежнасці Рэспублікі Беларусь

Сусветны дзень Зямлі

Міжнародны дзень музеяў

Міжнародны дзень сям'і

Міжнародны дзень абароны дзяцей

Міжнародны жаночы дзень

Дзень абаронцы Айчыны

Свята горада, вёскі, аграгарадку

Свята сатыры і гумару

Дзень Перамогі

Дзень моладзі

Свята дзіцячай кнігі

Свята мастацтваў

Свята «Дзень ведаў»

Свята прафесіі

Сустрэча Новага года

Свята сустрэчы вясны

Свята выпускнікоў школ

Міжнародны дзень студэнтаў

Свята народнай творчасці

Свята сярэднявечнай культуры

Дзень беларускага пісьменства

Свята нацыянальнай кухні

Эка-турыстычны фестываль

Свята нацыянальных культур

Экалагічнае свята

Дзень аўдыёвізуальнай спадчыны

Дзень радыё

Фестываль фальклорнага мастацтва

Юбілейныя ўрачыстасці славутых асоб

Міжнародны дзень бібліятэк

Свята цыркавога мастацтва

Тэатралізаванае шэсце Дзедаў Марозаў і Снягурчак

Фестываль нацыянальнай песні і паэзіі

Міжнародны фестываль «Славянскі базар»

Тэатралізаванае навагодняе прадстаўленне ў рамках Рэспубліканскай акцыі «Нашы дзеці»

Урачыстае адкрыццё і закрыццё кінафестывалю «Лістапад»

Цырымонія ўручэння прэміі «За духоўнае адраджэнне»

Цырымонія ўручэння прэміі «Тэлеваршыня»

Міжнародны фестываль лялечных тэатраў

Міжнародны фестываль батлеечных тэатраў «Нябёсы»

Прыкладны пералік птанняў да дзяржаўных іспытаў

1. Асноўныя палажэнні сістэмы К. С. Станіслаўскага

2. Мастацкі матэрыял у сцэнарыі. Прынцыпы і крытэрыі яго адбора.

3. Рэжысура як від мастацкай творчасці (узнікненне, станаўленне і развіццё, заканамернасці)
4. Герой сцэнарыя масавага свята
5. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці свят для моладзі
6. Метад дзейснага аналізу п'есы і ролі
7. Тэорыя У.І. Неміровіча-Данчанка аб сутнасці рэжысёрскай і акцёрскай творчасці
8. Тэма і ідэя ў драматургічным прадстаўленні і сцэнарыі
9. Сцэнічнае дзеянне – асноўны выразны сродак відовішняга мастацтва. Законы яго арганізацыі
10. Методыка падрыхтоўкі і правядзенне масавага мерапрыемства
11. Значэнне творчасці Я.Б. Вахтангава для рэжысуры масавых свят і тэатралізаваных прадстаўленняў
12. Дзеянне ў драматургічным творы, асаблівасці яго арганізацыі ў сцэнарыі масавага свята
13. Дакументальны матэрыял у сцэнарыі. Прынцыпы адбора і выкарыстання факта, дакумента ў сцэнарыі
14. Значэнне творчасці У.Э. Мейерхольда – выкладчыка, рэжысёра, наватара для рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят
15. Канфлікт у драматургічным творы. Асаблівасці пабудовы канфлікта ў сцэнарыі
16. Работа вядучых сучасных рэжысёраў у галіне тэатралізаваных прадстаўленняў і свят
17. Драматургічны ход і мастацкі прыём у сцэнарыі
18. Мізансцэна – выразны сродак рэжысёра
19. Ілюстрацыя як мастацкі метады у сцэнарыі
20. Асноўныя напрамкі і праблемы развіцця сучаснага масавага свята
21. Кампазіцыя драматургічнага твора, асаблівасці яе арганізацыі ў сцэнарыі

22. Рэжысёрская задума. Тэма, ідэя, звышзадача, іх роля ў фарміраванні рэжысёрскай задумы
23. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці тэатралізаваных вечароў
24. Методыка стварэння сцэнарыя масавага тэатралізаванага прадстаўлення і свята
25. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці свят для дзяцей
26. Асноўныя формы сучаснага масавага свята
27. Фальклорна-гульнявая аснова масавага свята
28. Сюжэт у драматургічным творы. Асаблівасці арганізацыі сюжэта ў сцэнарыі
29. Драма як род літаратуры. Асаблівасці драматургіі масавых тэатралізаваных прадстаўленняў і свят
30. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці тэатралізаванага канцэрта
31. Тэатралізацыя як творчы метады сцэнарыста і рэжысёра свята
32. Драматургія і рэжысура абраду
33. Актывізацыя аўдыторыі як асаблівасць драматургіі і рэжысуры масавых свят.
34. Творчасць І.М. Туманавы ў галіне масавых свят і прадстаўленняў
35. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці публіцыстычных прадстаўленняў
36. Мастацка-дэкаратыўнае вырашэнне свята, прадстаўлення
37. Мантаж як творчы метады і мастацкі сродак сцэнарыста і рэжысёра
38. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці масавых свят на вольным паветры
39. Эпізод як драматургічная адзінка сцэнарыя. Законы яго пабудовы
40. Сатыра і гумар як віды камічнага. Сцэнарна-рэжысёрскія асаблівасці сатырычнага прадстаўлення
41. Мастацкі вобраз. Асаблівасці мастацкага вобраза ў драматургіі тэатралізаваных прадстаўленняў

42. Кіно, світло, гук як выразныя сродкі тэатралізаванага прадстаўлення і свята

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ПРЫКЛАДНЫ ПЕРАЛІК ПЫТАННЯЎ ДА ДЗЯРЖАЎНЫХ ІСПЫТАЎ

1. Традыцыйнае і сучаснае ў стварэнні відэакантэнта святочнай дзеі.
2. Канцэптэуальныя падыходы да арганізацыі фестываляў вулічных тэатраў.
3. Тэхналогія стварэння сучаснага флэшмоба.
4. Арганізацыя прыёму гасцей свята. Культурная праграма для розных груп гасцей свята.
5. Спецыфіка падрыхтоўкі і арганізацыі рэпетыцыйнай работы ў святах фестывальнага тыпу.
6. Работа куратараў і валанцёраў на свяце.
7. Творчая заяўка на правядзенне свята як эксплікацыя першапачатковага бачання рэжысёрскай задумы свята.
8. Формы стварэння перадсвяточнай і святочнай атмасферы.
9. Арганізацыйна-вытворчы аналіз сцэнарыя свята.
10. Тэатралізацыя як творчы метады сінтэз мастацкіх сродкаў і жыццёвай рэчаіснасці. Суадносіны паняццяў «ілюстрацыя» і «тэатралізацыя».
11. Рэжысёрская задума свята і яе кампаненты.
12. Рэжысёрскае вырашэнне свята як адзіны прынцып увасаблення рэжысёрскай задумы мастацкімі сродкамі.
13. Гульня ў структуры сучаснага свята.
14. Пастаноўка гульнявой праграмы. Актывізацыя ўдзельнікаў свята праз гульнявыя дзеянні.
15. Прафесійныя якасці вядучага гульні, яго роля як стваральніка гульнявой сітуацыі.
16. Стварэнне нумара на аснове разнажанравага літаратурнага матэрыялу, твора вусна-паэтычнай творчасці.
17. Рэжысёрская распрацоўка нумарана аснове музычна-песеннага матэрыялу.
18. Мантаж як мастацкі метады. Тэхналагічныя прыёмы мантажу ў свяце і тэатралізаваным прадстаўленні.



19. Сцэнарна-рэжысёрскі ход, яго роля і функцыі ў кампазіцыйнай пабудове прадстаўлення, свята.
20. Сутнасць паняццяў «тэатралізаванае прадстаўленне», «свята», «відовішча», «шоу-праграма».
21. Тэатралізаванае прадстаўленне як самастойная кампазіцыйная пабудова і структурная адзінка свята.
22. Тэатралізаванае прадстаўленне на аснове падрыхтаваных нумароў.
23. Пастаноўка прадстаўлення на аснове дакументальнага матэрыялу.
24. Рэжысура тэатралізаванага шэсця ў свяце.
25. Мізансцэна – мова рэжысёра. Віды мізансцэн.
26. Асаблівасці работы рэжысёра з рознымі катэгорыямі ўдзельнікаў свята: аматарамі, прафесіяналамі, а таксама спецыфічнымі групамі выканаўцаў.
27. Пастаноўка масавых сцэн у прадстаўленні, свяце. Творчы і тэхналагічны аспекты пастановачнай работы.
28. Мастацкі вобраз свята і яго адлюстраванне ў музычным, пластычным і архітэктурна-дэкаратыўным вырашэннях свята.
29. Асаблівасці рэжысуры свят сучаснага горада і вёскі.
30. Эстрадна-цыркавыя і арыгінальныя нумары ў структуры сучаснага свята.
31. Канцэрт – як форма эстраднага прадстаўлення. Віды і жанры канцэртаў.
32. Этапы пастаноўкі канцэртнай праграмы.
33. Выразныя сродкі рэжысуры канцэрта.
34. Прасторавае вырашэнне свята ў гарадах манацэнтрычнага, поліцэнтрычнага тыпаў і ў іншых відах архітэктурна-ландшафтнага асяроддзя.
35. Асаблівасці рэжысуры тэатралізаваных відовішчаў на тэрыторыі мемарыяльных комплексаў і гістарычных помнікаў.
36. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу святочных дзей. Віды рэпетыцый і іх функцыянальная накіраванасць.
37. Работа рэжысёра з музычным кіраўніком, гукарэжысёрам над стварэннем музычна-шумавага афармлення свята.

38. Новыя формы і сучасныя тэхналогіі ў рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят.

39. Кампазіцыйная пабудова сцэнічнага твора як сродак адлюстравання канфлікту.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# **ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ**

РЕПОЗИТОРИЙ ВГУКИ

Установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

**ЗАЦВЯРДЖАЮ**

Першы прарэктар БДУКМ

\_\_\_\_\_ А. А. Корбут

«\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Рэгістрацыйны № ВД-\_\_\_\_\_/вуч.

**РЭЖЫСУРА  
ТЭАТРАЛІЗАВАННЫХ ПРАДСТАЎЛЕННЯЎ І СВЯТ**

*Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі  
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці  
1-17 01 05 Рэжысура свят (па напрамках),  
напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-02  
Рэжысура свят (тэатралізаваных)*

2017

Вучэбная праграма складзена на падставе адукацыйнага стандарту  
па спецыяльнасці 1-17 01 Рэжысура свят (па напрамках),

зацверджанага і ўведзенага ў дзеянне пастановай Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь ад 30.08.2013 г. № 87, вучэбнага плана № С 17-1-53/15 вуч. ад 22.06.2015 г.

### **СКЛАДАЛЬНІКІ:**

*А. Я. Камінскі*, загадчык кафедры рэжысуры абрадаў і свят установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», дацэнт кафедры;

*Г. М. Суліма*, выкладчык кафедры рэжысуры абрадаў і свят установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

### **РЭЦЭНЗЕНТЫ:**

*У. А. Мешчанчук*, дэкан тэатральнага факультэта ўстановы адукацыі «Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў», заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь, прафесар;

*Ю. Д. Пярсідская*, загадчык кафедры рэжысуры эстрады ўстановы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў», кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт

### **РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:**

*кафедрай* рэжысуры абрадаў і свят установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пракакол № 9 ад 29.04.2016 г.);

*навукова-метадычным* саветам установы адукацыі «Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў» (пракакол № 5 ад 22.06.2016 г.)

Адказны за рэдакцыю: В. Б. Кудласевіч

Адказны за выпуск: А. Я. Камінскі

## ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Вучэбная дысцыпліна «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» адносіцца да цыкла спецыяльных дысцыплін, прызначаных для падрыхтоўкі рэжысёраў тэатралізаваных прадстаўленняў і свят. Гэта прадугледжвае высокі ўзровень прафесійнай падрыхтоўкі студэнтаў у галіне рэжысуры і драматургіі тэатралізаваных прадстаўленняў і свят, веданне спецыфічных асаблівасцей рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў.

Асноўныя мэты вучэбнай дысцыпліны «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» – фарміраванне ў студэнтаў ведаў у галіне тэарэтычнай і практычнай спадчыны рэжысёрскай школы, заснаванай К. С. Станіслаўскім, У. І. Неміровічам-Данчанка, Я. Б. Вахтангавым, У. Э. Меерхольдам; засваенне спецыфічных асаблівасцей рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят, характэрных рыс «тэатралізацыі» як мастацкага метаду; пералажэнне жыццёвага дакументальнага матэрыялу ў мастацка-вобразную сцэнічную форму.

Мэтавая накіраванасць вучэбнай дысцыпліны абумоўлівае вырашэнне наступных задач:

- выкарыстанне тэхналогій пастановачнай работы ў галіне рэжысуры свят, арганізацыя і правядзенне зводных і генеральнай рэпетыцыі свят, абрадавых тэатралізаваных дзействаў, відовішчаў, гульнявых праграм;

- стварэнне рэжысёрскіх праектаў свята, відовішча, тэатралізаванага абрадавага дзейства, гульнявой праграмы і іх увасабленне на традыцыйнай і нетрадыцыйнай сцэнічнай пляцоўцы ў закрытым памяшканні і на адкрытай прасторы;

- выкарыстанне традыцыйных і новых форм святочнай культуры, напаяненне іх актуальным, запатрабаваным зместам для сучаснікаў;

- стымуляванне інавацыйных кірункаў у рэжысёрска-пастановачнай дзейнасці тэатралізаваных прадстаўленняў, гульнявых, конкурсных, спартыўных праграм і іншых форм святочнай культуры на аснове арыгінальных рэжысёрскіх рашэнняў.

Выкладанне вучэбнай дысцыпліны «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» звязана з выкладаннем іншых вучэбных дысцыплін, сярод якіх: «Прафесійная педагогіка і метадыка

выкладання спецдысцыплін», «Асновы рэжысуры і майстэрства акцёра», «Асновы драматургіі і сцэнарнага майстэрства».

Вучэбная дысцыпліна «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» садзейнічае развіццю і фарміраванню наступных груп кампетэнцый спецыяліста.

*Акадэмічныя:*

АК–1. Умець выкарыстоўваць базавыя навукова-тэарэтычныя веда для вырашэння тэарэтычных і практычных задач.

АК–4. Умець працаваць самастойна.

АК–5. Быць здольным параджаць новыя ідэі (валодаць крэатыўнасцю).

АК–9. Умець вучыцца, самастойна павышаць сваю кваліфікацыю на працягу ўсяго жыцця.

*Сацыяльна-асобасныя:*

САК–3. Валодаць здольнасцю да міжасобасных камунікацый.

САК–6. Умець працаваць у камандзе.

САК–7. Быць здольным асэнсавана ўспрымаць і беражліва адносіцца да гістарычнай, культурнай спадчыны Беларусі і свету, культурных традыцый і рэлігійных поглядаў.

*Прафесійныя:*

ПК–1. Ажыццяўляць работу пастановачных груп па арганізацыі і правядзенні розных форм святочнай культуры.

ПК–3. Арганізоўваць работу творчых калектываў падчас правядзення свят для дасягнення пастаўленых мэт і задач.

ПК–4. Рэалізоўваць агульнадзяржаўныя, рэгіянальныя і вядомыя праграмы і праекты ў галіне культуры.

ПК–5. Выкарыстоўваць нарматыўна-прававую базу галіны культуры.

ПК–8. Праводзіць культурна-асветніцкія мерапрыемствы для захавання мастацка-эстэтычнага густу ўсіх катэгорый насельніцтва ва ўстановах культуры, спорту, адукацыі і іншых установах.

ПК–11. Кансультаваць кіраўнікоў і ўдзельнікаў творчых, спартыўных, ваенных і іншых калектываў падчас падрыхтоўкі творчых праектаў.

ПК–12. Праводзіць адбор рэпертуару мастацкіх твораў з мэтай захавання і трансляцыі народнай творчасці.

ПК–13. Распрацоўваць і ўвасабляць рэжысёрскія праекты розных святочных форм.

ПК–14. Выкарыстоўваць новыя кірункі ў сучасных рэжысёрскіх тэхналогіях.

ПК–19. Ладзіць арганізацыю і правядзенне маштабных фестываляў на адкрытай прасторы, прысвечаных актуальным пытанням сучаснага грамадства.

ПК–24. Ажыццяўляць навукова-эксперыментальную работу ў галіне рэжысуры свят.

У выніку засваення вучэбнай дысцыпліны студэнт павінен ведаць:

- генезіс, сімволіку і семантыку беларускіх рытуалаў, звычаяў, абрадаў, свят;

- асаблівасці рэжысуры народнага абраду, тэатралізаванага прадстаўлення ўнародным свяце;

- методыку распрацоўкі і ўвасаблення рэжысёрскага праекта, сюжэтна-гульнявых і конкурсных праграм, ролевых гульняў;

- методыку фальклорна-этнаграфічнай распрацоўкі абраду і свята;

- традыцыі і навацыі ў творчай арганізацыі свят, новыя напрамкі развіцця сучаснай святочнай культуры Беларусі, асаблівасці рэжысуры свят і фестываляў народнай творчасці, свята горада, вёскі;

- спецыфіку рэжысуры разнажанравых структурных кампанентаў свята;

*умець:*

- увасабляць народны абрад на аснове мясцовых традыцый у закрытым памяшканні і на вольным паветры;

- увасабляць спецыфічны гульнявы комплекс кожнага свята каляндарнага цыкла, сямейна-бытавога традыцыйнага абраду, у тым ліку сучасных сюжэтна-гульнявых і конкурсных праграм, ролевых гульняў;

- ствараць сцэнарна-рэжысёрскую распрацоўку абраду на аснове аўтэнтычнага фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу;

- рэалізоўваць сваю мастацкую задуму і арганізаваць мастацка-творчы працэс па стварэнні розных тэатралізаваных або святочных форм;

- праяўляць высокае прафесійнае майстэрства ва ўсіх галінах рэжысёрскай і выканальніцкай дзейнасці, дэманстраваць упэўненасць у валоданні рэжысёрска-пастановачнай тэхналогіяй, веданне гістарычных і сучасных тэхналагічных працэсаў у стварэнні тэатралізаваных і іншых святочных форм, правядзенні даследчай дзейнасці;

- распрацоўваць рэжысёрскі праект свята;



*валодаць:*

- тэхналогіяй увасаблення гульнявой праграмы, абраду, эстраднага нумара, тэатралізаванага прадстаўлення, свята;
- практычнымі навыкамі рэжысуры і выканальніцкага майстэрства, спосабамі ўкаранення разнастайных сродкаў мастацкай выразнасці ў працэс стварэння святочных форм;
- прафесійнымі якасцямі вядучага гульні, тэатралізаванага прадстаўлення, свята.

На засваенне вучэбнай дысцыпліны «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» прадугледжана 1098 гадзін, з якіх 522 – аўдыторныя заняткі: 34 гадзіны – лекцыі, 428 гадзін – практычныя заняткі, 60 гадзін – індывідуальныя. Формы бягучай атэстацыі – залікі, экзамены.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

# ЗМЕСТ ДЫСЦЫПЛІНЫ

## *Уводзіны*

Прадмет, мэты і задачы дысцыпліны, яе значнасць і месца ў сістэме навучання рэжысёраў тэатралізаваных прадстаўленняў і свят.

Мастацка-выразныя сродкі рэжысуры тэатралізаваных свят і прадстаўленняў. Вобразнае мысленне. Паняцці «мастацтва» і «рамяство». Майстры рэжысуры свят. Асаблівасці рэжысуры масавых свят. Класіфікацыя свят. Сучаснае разуменне, стан, тэндэнцыі развіцця тэатралізаваных форм адпачынку.

## **Раздзел I. Рэжысура як творчы працэс**

### *Тэма 1. Станаўленне і развіццё рэжысуры як прафесіі*

Нараджэнне рэжысуры як прафесіі. Тэатральная школа К. С. Станіслаўскага і У. І. Неміровіча-Данчанкі. Кніга «Маё жыццё ў мастацтве» К. С. Станіслаўскага.

### *Тэма 2. Асноўныя функцыі рэжысёра*

Восем функцый рэжысёра па вызначэнні К. С. Станіслаўскага, тры функцыі па У. І. Неміровічу-Данчанку. Рэжысёр – аўтар свята, спектакля, фільма. Індывідуальнае бачанне. Прыярытэт рэжысёра. Асоба рэжысёра. Мастацкая пазіцыя. Веданне асноў сумежных прафесій і відаў мастацтва. Майстры рэжысуры тэатра і кіно.

### *Тэма 3. Выхаванне рэжысёрскіх здольнасцей*

Творчыя зачыны. Дзённікі назіранняў, праглядаў і ўражанняў. Рэжысёрскія практыкаванні на музычную тэму, верш, малую праявічную форму.

### *Тэма 4. Мізансцэна – мова рэжысёра*

Паняцце тэрміна «мізансцэна». Прасцэніум. Сцэнічныя планы. Паняцці «лева» і «права» на сцэне. Мізансцэнічная вось. Мізансцэнічны «флюз». Перспектыва на сцэне. Труакар. Спінныя і паўспінныя мізансцэны.

### *Тэма 5. Сцэнічная атмасфера. Творы жывапісу, скульптуры, графікі, мастацкай фатаграфіі як аснова для эцюдаў і практыкаванняў*

Вывучэнне сусветнай мастацкай спадчыны. Розныя кірункі жывапісу, скульптуры, графікі, мастацкай фатаграфіі. Выбар асобы і твораў мастака, скульптара, фатографа. Работа над сцэнічным увасабленнем задумы. Эцюдны метады рэпетыцыі. Мастацка-дэкаратыўнае і музычна-шумавое афармленне эцюда.

## **Раздзел II. Тэатралізаванае прадстаўленне як структурная адзінка свята**

### *Тэма 6. Тыпалогія тэатралізаваных і святочных дзей*

Сутнасць паняццяў «тэатралізаванае прадстаўленне», «свята», «відовішча», «тэатралізаваны канцэрт», «шоу». Тэатралізаванае прадстаўленне – творчае асэнсаванне рэчаіснасці, фактаў, музычнай, харэаграфічнай, дакументальнай, мастацкай інфармацыі, ператварэнне іх у тэатр, наданне феномена, не маючаму адносінаў да тэатра, гульнявых і ролевых рыс. Відовішча – сцэнічнае дзеянне, якое прываблівае свядомасць пры дапамозе візуальнасці. Шоу-праграма – забавляльнае мерапрыемства пастановачнага характару.

Тыпалогія прадстаўленняў як самастойных відовішчных форм. Тэатралізаванае прадстаўленне – сцэнічнае дзеянне, аб'яднанае адзінай думкай, у якім мантажна спалучаюцца ўсе віды, жанры літаратуры і мастацтва. Публіцыстычныя, святочныя, дзіцячыя, эстрадныя прадстаўленні, прадстаўленні-капуснікі, прадстаўленні-кірмашы, прадстаўленні-канцэрты, агітпрадстаўленні.

Прадстаўленне як цэнтральная частка свята, яго адметныя рысы і выразныя сродкі. Асноўныя этапы работы над стварэннем тэатралізаванага прадстаўлення ў свяце. Пошук сцэнарна-рэжысёрскага ходу прадстаўлення. Выразныя сродкі тэатралізаванага прадстаўлення.

### *Тэма 7. Тэатралізаванае прадстаўленне на аснове падрыхтаваных нумароў*

Рэжысёрская задума і літаратурна-рэжысёрская распрацоўка тэатралізаванага прадстаўлення на аснове разнажанравых нумароў. Структура, сцэнарна-рэжысёрскі ход, архітэктоніка і жанр тэатралізаванага прадстаўлення. Вызначэнне звышзадачы, скразнога дзеяння, рэжысёрскіх эпізодаў, мастацкага вобраза тэатралізаванага прадстаўлення ў мастацка-дэкаратыўным, музычным і пластычным вырашэннях. Застольныя, планіровачныя, мантажныя, зводныя і генеральная рэпетыцыі.

Тэарэтычная распрацоўка тэатралізаванага прадстаўлення: складанне праграмы, агульнага сцэнарнага плана, літаратурнага сцэнарыя, правядзенне рэжысёрскага і тэхналагічнага аналізу сцэнарыя, выяўленне рэжысёрскай эксплікацыі (бачання) увасабляемага дзеяства, стварэнне арганізацыйна-вытворчага плана па творчым, матэрыяльна-тэхнічным, арганізацыйным і фінансавым увасабленні.

Практычнае ўвасабленне тэатралізаванага прадстаўлення: пастаноўка тэатралізаванага прадстаўлення (дапрацоўка ці перапрацоўка нумароў у адпаведнасці з агульнай задумай); стварэнне новых нумароў, неабходных для ўвасаблення рэжысёрскай задумкі; складанне музычнай, светлавой і пластычнай партытур; запіс фанаграм; выраб элементаў мастацка-дэкаратыўнага афармлення, падрыхтоўка сцэнічных касцюмаў, рэквізіту і бутафорыі; арганізацыя і правядзенне рэпетыцыйнага працэсу; паказ прадстаўлення перад глядачамі.

#### *Тэма 8. Рэжысура і арганізацыя сучаснага абраду, тэатралізаванага фальклорнага прадстаўлення*

Вытокі абраднасці. Выкарыстанне фальклорных гульнявых традыцый у сучасным абрадзе. Тэатралізаванае фальклорнае прадстаўленне ў сучасных святах на аснове твораў вусна-паэтычнай творчасці, гістарычных падзей, абрадава-гульнявога дзеяння. Абрад як відовішчная частка свята. Мантаж сцэнічнага абрадавага дзеяння на аснове рытуалу. Стылізацыя традыцыйнага абраду. Паняцці «рэстаўрацыя», «рэканструкцыя», «трансфармацыя». Рэжысёрскі аналіз сцэнічнай формы абраду. Асаблівасці творчага вырашэння і арганізацыі абрадавага прадстаўлення ў сцэнічных умовах. Мастацкі вобраз абрадавага прадстаўлення ў мастацка-дэкаратыўным, музычным і пластычным увасабленнях. Прасторавае вырашэнне абраду ў сцэнічных умовах. Распрацоўка сістэмы вобразаў тэатралізаванага абраду. Пералажэнне масава-гульнявога традыцыйнага абрадавага дзеяства ў сцэнічную мастацка-відовішчную форму.

#### *Тэма 9. Работа рэжысёра з дакументальным матэрыялам*

Паняцце «дакумент». Дакументальнае дзеянне. Рэканструкцыя падзей. Дакументальны вобраз. Рэальны герой – аснова дакументальнага прадстаўлення, масавага свята. Этапы работы рэжысёра з дакументальным матэрыялам: вывучэнне, адбор ма-

тэрыялу; рэжысёрская задума, напісанне сцэнарыя; застольны рэпетыцыйны перыяд; рэпетыцыя ў выгарадках. Музычна-шумавое вырашэнне прадстаўлення (падбор музыкі і шумоў, драматургія гукарада). Работа над стварэннем тэмпарытмічнага малюнка, атмасферы.

#### *Тэма 10. Рэжысура эстраднага прадстаўлення*

Тэрмін «эстрада». Асаблівасці рэжысуры эстрады. Гісторыя ТЭРЭВСАТа (тэатр рэвалюцыйнай сатыры), «синеблузнікі». Эстрада 20-х гг. XX ст. Жанры эстрадных нумароў (размоўны, вакальны, харэаграфічны, эстрадна-цыркавы, арыгінальны).

Асаблівасці тэатральных школ: К. С. Станіслаўскі, У. І. Неміровіч-Данчанка – «мастацтва перажывання»; У. Э. Меерхольд, Я. Б. Вахтангаў – «мастацтва прадстаўлення»; М. Чэхаў, Е. Гратоўскі – псіхафізіка і імправізацыя; Б. Брэхт – тэатр адчужэння.

Паняцці «ілюстрацыя», «тэатралізацыя».

Паняцці «стыль», «аўтарскі стыль», «стылявыя напрамкі», «штамп». Сувязь стылю і рэжысёрскага метаду ўвасаблення нумара.

#### *Тэма 11. Мастацкая структура нумара*

Паняцце «нумар». Нумар як адзінка тэатралізаванага прадстаўлення. Тыпалогія канцэртных нумароў. Рэжысёрскі нумар. Структура сцэнічнага эцюда, канцэртнага нумара і мініяцюры. Адрозненні і агульныя выразныя сродкі і элементы ў сцэнічных творах.

#### *Тэма 12. Нумары размоўнага жанру*

Тыпы размоўнага жанру і іх асаблівасці (монаспектакль, мініяцюра, маналог «у вобразе», канферанс, фельетон, скетч, інтэрмедыя, сцэнка, эстрадны дыялог, эстрадна-бытавы расказ, пародыя, бурымэ). Тыпы нумароў музычна-размоўнага жанру: куплет, шансанетка, прыпеўка, музычны фельетон.

#### *Тэма 13. Нумары вакальна-эстраднага, пластыка-харэаграфічнага жанру ў структуры прадстаўлення*

Песня на эстрадзе. Асаблівасці мікрафонных спеваў, асаpella, народныя спевы, раманс, балада, жартоўная песня, прыпеўка, патрыятычная песня, лірычная песня.

Характэрныя асаблівасці харэаграфічнай мініяцюры, эстраднага танца, сімфанічнага танца, пантамімы.

*Тэма 14. Стварэнне нумара на аснове літаратурнай крыніцы, твора вусна-паэтычнай творчасці*

Шляхі пералажэння літаратурнага, вусна-паэтычнага матэрыялу ў сцэнічны твор (легенды, паданні, байкі, песні). Этапы рэжысёрскай распрацоўкі і даследавання літаратурнай крыніцы, вусна-паэтычнага твора. Музыкае вырашэнне нумара. Мастацка-дэкаратыўнае вырашэнне нумара. Пластычнае вырашэнне нумара. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу. Этапы інсцэнізацыі песні. Асаблівасці рэжысуры нумара на эстрадзе і ў тэатралізаваным прадстаўленні.

*Тэма 15. Эстрада-цыркавыя, арыгінальныя нумары на аснове гратэскавых форм*

Тыпы эстрада-цыркавых нумароў: эквілібрыстыка, жангліраванне, ілюзіён, эксцэнтрыка, акрабатыка і інш. Віртуозная тэхніка валодання трукамі ў адзінстве з пластыкай, спевамі, танцам, словам, музыкай.

Паняцце «гратэск», гісторыя яго ўзнікнення і развіцця. Алегарычная пантаміма, скульптура, жывапіс, байка, верш. Гратэскавы метады пабудовы вобразаў у міфалогіі і мастацтве народаў свету. Месца гратэску ў нумары. Выяўленне смешнага ў нумары.

*Тэма 16. Пантаміма і клаўнада на эстрадзе. Стварэнне ляльнага нумара*

Пантаміма – мастацтва сцэнічнага дзеяння, выражэнне цела ў пластыцы без слоў. Пантаміма: класічная, філасофская, па творах мастакоў-карыкатурыстаў; буфанада, клаўнада, музычная эксцэнтрыка. Клаўнада як асобая форма гратэску. Роля імправізацыі ў пастаноўцы нумара клаўнады.

Вытокі ляльнага тэатра. Беларуская батлейка як тып народнага відовішча. Прынцыпы пабудовы ляльных жанравых сцэн у адзіную кампазіцыю. Лялька на эстрадзе. Разнавіднасці лялек (пальцавыя, пяльчаткавыя, палкавыя, раставыя). Вентралогія, імітацыя, гукаперайманне.

*Тэма 17. Пастановачная работа па ўвасабленні нумара*

Застольны перыяд як пачатковы этап творчага ўвасаблення нумара. Раскрыццё агульных мастацкіх рыс будучага нумара. Тэма і ідэя. Чытанне літаратурнага сцэнарыя або інсцэнізацыі твора, размяркоўванне роляў паміж выканаўцамі. Рэжысёрская характарыстыка дзеючых асоб. Чытанне сцэнарыя па ролях. Вызначэнне сэнсу ўчынкаў кожнага персанажа, яго адносін да падзей, канфлікту і іншых персанажаў, раскрыццё падтэксту, унутранага маналогу і другога плана дзеючых асоб. Планіровачныя рэпетыцыі ў прадметным асяроддзі (сталы, крэсла, лавы і г. д.), якія ўмоўна мадэлююць мастацка-дэкаратыўнае афармленне будучага нумара. Мантажная рэпетыцыя як тэхнічнае рашэнне нумара. Вызначэнне месцаў размяшчэння ўсіх відаў тэхнічнай апаратуры. Тэхнічнае вырашэнне і пастаноўка гукавога і светлавога абсталявання нумара. Удакладненне месца, часу і спосабаў тэхнічных перастановак. Агляд мастацка-дэкаратыўнага афармлення ўпоўным аб'ёме, касцюмаў і грыву персанажаў на фоне святла. Тэхнічныя прагоны нумара пад фанаграму. Прагон нумара як сінтэз яго творчых і тэхнічных кампанентаў. Карэкцыя дзеянняў творчых і тэхнічных выканаўцаў. Генеральная рэпетыцыя нумара як завяршальны этап работы рэжысёра над нумарам, прагон дзейства з усімі дадатковымі сродкамі выразнасці. Карэкціровачная рэпетыцыя як улік выказаных заўваг і выпраўленне выяўленых недахопаў. Задача і паказ нумара перад глядачамі.

*Тэма 18. Канцэрт – як форма эстраднага прадстаўлення.*

*Віды і жанры канцэртаў.*

*Асаблівасці рэжысуры тэатралізаванага канцэрта*

Тэрмін «канцэрт». Віды канцэрта: сольны, монаканцэрт, зборны, справаздачны, акадэмічны альбо філарманічны, камерны, сімфанічны, дзіцячы, тэматычны, рэвю, тэатралізаваны, канцэрт народнай творчасці, эстрадны, гала-канцэрт, шоу. Рэжысура канцэртнай праграмы: разнастайнасць нумароў, улік тэматычнага спалучэння нумароў. Вызначэнне месца нумара ў праграме. Асаблівае значэнне пачатковых і фінальных нумароў. Дакладнасць пераходу ад нумара да нумара. Працягласць нумароў. Мастацкі вобраз у тэатралізаваным канцэрце. Асноўныя (гендарныя, тэмпарытмічныя) заканамернасці складання канцэртных праграм.

Канцэрт на стадыёне. Улік тэхнічнага абсталявання выступленняў (інструменты, станкі і падстаўкі, цыркавое і спартыўнае абсталяванне).

### *Тэма 19. Выразныя сродкі рэжысуры канцэрта*

Відэасюжэты і відэаінсталяцыя (работа з экранамі і маніторамі). Харэаграфічныя, цыркавыя і пластычныя фонавыя групы. Асвятляльныя і лазерныя эфекты. 3D-мапінг. Музыкальныя паўзы. Сцэнаграфічнае рашэнне канцэрта. Работа рэжысёра з мастаком. Сюжэтны ход, ролевая персаніфікацыя, сцэнаграфія, відэасюжэты, касцюміраванне – асноўныя спосабы тэатралізацыі. Мастацка-сэнсавыя блокі. Тэатралізаваныя пралог і фінал. Саўндтрэк. Манціровачныя рэпетыцыі. Зводныя, прагонныя рэпетыцыі. Вядучы (вядучыя) канцэрта і яго функцыі. Канферанс і канферансье. Разнастайнасці канферанса. Голас «па-за кадрам». «Non-стоп».

### *Тэма 20. Этапы настаноўкі канцэртнай праграмы*

Прагляд і адбор нумароў. Ініцыяцыя іх стварэння ў выпадку мастацкай неабходнасці. Рэжысура нумара і работа з кіраўнікамі мастацкіх калектываў. Аб'яднанне нумароў у мастацка-сэнсавыя блокі. Блокавая арганізацыя канцэртнага відовішча. Бесперапыннасць канцэртнай дзеі (супер-заслона, светлавая заслона, дадатковыя пляцоўкі, выкарыстанне валанцёраў-машыністаў сцэны). Уваход на сцэну і выхад з яе масавых калектываў. Асаблівасці рэпетыцыйнай працы. Завочны рэжысёрскі рэпетыцыйны працэс. Інтэрактыўная рэжысура нумароў. З'ява «самарэжысуры» і «хатняй рэжысуры» ў канцэртнай творчасці.

### *Тэма 21. Планіровачнае вырашэнне дзейства*

Мізансцэна як адлюстраванне канфлікту, тэмпарытму, атмасферы. Спосабы запісу мізансцэн. Віды і характарыстыка мізансцэн розных відаў, іх выразных магчымасцей і недахопаў (франтальныя, дыяганальныя, кругавыя, кальцавыя, цэнтраімкненныя, цэнтрабежныя, сіметрычная, асіметрычная). Улік асаблівасцей успрымання мізансцэны глядачамі. Вузлавыя цэнтральныя мізансцэны. Апорная, пераходная, фінальная мізансцэны. Асаблівасці работы рэжысёра над масавай мізансцэнай. Мізансцэнічная рыфма.

### *Тэма 22. Мантаж і яго асноўныя функцыі. Прыёмы мантажу*

Паняцце «мантаж». Мантажнае спалучэнне мантажных кампанентаў у цэласную мастацкую кампазіцыю. Мантаж у кіно,



драматургії і театралізованим представленні. Асноўныя тыпы мантажу (паслядоўны, паралельны, асацыятыўны). Мантаж атракцыёнаў (па С. Эйзенштэйну). Мантажны план. Мантажны ліст.

### *Тэма 23. Новыя формы і сучасныя тэхналогіі*

#### *ў рэжысуры театралізаваных прадстаўленняў і свят*

Перформанс. Хэпенінг. Флэшмоб. Відэакантэнт. Відэадызайн. Відэамэпінг (3D-мэпінг). Камп'ютарная графіка. Піратэхніка. Лазерныя эфекты. Дакументальнае кіно і відэасюжэты як выразны сродак театралізаваных прадстаўленняў.

## **Раздзел III. Тэарэтычныя і практычныя асновы рэжысуры театралізаваных прадстаўленняў і свят**

### *Тэма 24. Фарміраванне задумы і кампазіцыя*

#### *театралізаванага прадстаўлення, масавага свята*

Рэжысёрская задума свята як сістэма вызначэння асноўных пачатковых кампанентаў стварэння святочнага дзеяння. Змест і накіраванасць кампанентаў рэжысёрскай задумы свята.

Рэжысура як ідэйна-тэматычнае тлумачэнне сцэнарыя, арганізацыя дзеяння ў прадстаўленні, праца з выканаўцамі і ўдзельнікамі свята. Рэжысёрская рэалізацыя канфлікту. Праца рэжысёра з кампазітарам, мастаком, харэографам, драматургам. Устанаўленне агульнага разумення ідэйна-мастацкай сутнасці, увасобленай у пластычным, дэкаратыўным, музычным вырашэнні прадстаўлення, свята. Ідэйны і псіхалагічны змест масавага свята. Выразныя сродкі ў свяце.

Пастановачны план свята і яго структура.

### *Тэма 25. Мастацкі вобраз свята*

#### *і яго адлюстраванне ў музычным, пластычным і архітэктурна-дэкаратыўным вырашэннях свята*

Мастацкі вобраз – форма метафарычнага мыслення ў мастацтве, якая раскрывае адну з'яву праз другую. Шматзначнасць, багацце, глыбіня мастацкага вобраза і яго індывідуалізаваны характар («агульнае праяўляецца ў індывідуальным і праз індывідуальнае», Ю. Бораў). Недагаворанасць мастацкага вобраза відовішча (прынцып *non finito*) – шлях да абуджэння творчай фантазіі глядача. Грунтоўнае спасціжэнне тэмы і асацыятыўнае мысленне рэжысёра – шлях да знаходжання і фіксацыі мастацкага вобраза пастаноўкі. Вербальнае вызначэнне мастацкага вобраза пастаноўшчыкам. Пошукі ўвасаблення мастацкага вобраза ў архітэктурна-

дэкаратыўным, музычным і пластычным вырашэннях свята. Гарманічнае спалучэнне элементаў рэжысёрскага вырашэння – шлях да ўвасаблення мастацкага вобраза відовішча.

*Тэма 26. Выканаўца тэатралізаванага відовішча.  
Прыёмы актывізацыі аўдыторыі і іх выкарыстанне  
ў святах, прадстаўленнях*

Характарыстыка чатырох груп выканаўцаў: акцёр-выканаўца мастацкай часткі свята і прадстаўлення; мастацкія калектывы і салісты; рэальны герой; аўдыторыя. Асаблівасці рэжысёрскай працы з кожнай з груп.

Далучэнне патэнцыяльнай аўдыторыі ў падрыхтоўку прадстаўлення, свята як спосаб яе актывізацыі. Дыферэнцыраваныя тэхналогіі і асноўныя прыёмы актывізацыі глядацкай аўдыторыі: арганізацыя рэальнага сімвалічнага і рытуальнага дзеяння, стварэнне гульнявой сітуацыі, калектывнае выкананне песень, танцаў, фізічных практыкаванняў, арганізацыя садзейнічання героям тэатралізаванага прадстаўлення.

*Тэма 27. Асаблівасці рэжысуры масавых сцэн  
у тэатралізаваным прадстаўленні і масавым свяце*

Пастаноўка масавых сцэн у прадстаўленні, свяце. Творчы і тэхналагічны аспекты пастановачнай работы. Рэжысёрскія прынцыпы мізансцэніравання ў тэатралізаваным святочным дзеянні на стадыёне, плошчы, вадзе і г. д.

Масавая сцэна як яркавыя выразны сродак свята і адлюстраванне найбольш значных ідэй і пачуццяў мастацкага відовішча. Рэжысёрская задума масавых сцэн свята, прадстаўлення. Самая стойкая работа рэжысёра па падрыхтоўцы буйнамаштабных сцэн. Інструктаж членаў пастановачнай групы свята і работа з арганізацыямі, зацікаўленымі ў правядзенні свята. «Штабныя гульні» з членамі пастановачнай групы перад правядзеннем рэпетыцый. Асаблівасці правядзення рэпетыцый масавых сцэн свята, прадстаўлення. Тэхналогія пастаноўкі буйнамаштабных масавых фіналаў у канцэртах і тэатралізаваных прадстаўленнях.

*Тэма 28. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу святочных дзей.  
Віды рэпетыцый і іх функцыянальная накіраванасць*

Рэпетыцыя як творчы сумесны працэс рэжысёра з выканаўцамі розных відаў работ па падрыхтоўцы, папярэдняй распрацоўцы і ўвасабленні розных святочных дзей. Віды рэпетыцый і іх

характарыстыка. Парадак правядзення і змест рэпетыцый. Асаблівасці работы рэжысёра з рознымі катэгорыямі ўдзельнікаў свята: аматарамі, прафесіяналамі, а таксама спецыфічнымі групамі выканаўцаў

Трыадзінства асобы рэжысёра па вызначэнні У. І. Неміровіча-Данчанкі. Арганізацыйныя і педагагічныя функцыі пастаноўшчыка падчас работы з аматарскімі калектывамі і выканаўцамі. Работа з прафесійнымі артыстамі і калектывамі. Пастановачная работа са спецыфічнымі групамі выканаўцаў: вайскоўцамі, спартсменамі, падлеткавымі, дзіцячымі калектывамі, з дзецьмі, маючымі адхіленні ў псіхафізічным развіцці.

*Тэма 29. Прасторавыя і часовыя асаблівасці масавага свята*

Поліфанічнасць і адначасовасць развіцця святочнага дзеяння. Выкарыстанне архітэктурных і ландшафтных прыродных асаблівасцей мясцовасці пры вызначэнні асноўных зон дзеяння свята. Прастора сцэнічная, відовішчная, ігравая зона, узаемадзеянне мастацкага фону і выканаўцы (акцёра).

*Тэма 30. Асаблівасці рэжысуры тэатралізаваных відовішчаў на тэрыторыі мемарыяльных комплексаў і гістарычных помнікаў*

Беларусь – краіна замкаў. Гістарычнае архітэктурнае асяроддзе відовішча як паўназначны кампанент святочнай кампазіцыі. Дзяржаўная праграма «Замкі Беларусі» і дзейнасць устаноў культуры па захаванні нацыянальных гістарычных каштоўнасцей. Спалучэнне старажытнага асяроддзя і сучасных мультымедыяных тэхналогій як сродак змянення мастацкай парадыгмы відовішча. Спецыфіка пастановачнай работы ў асяроддзі гістарычных помнікаў і мемарыяльных комплексаў.

*Тэма 31. Асаблівасці рэжысуры свят сучаснага горада і вёскі*

Асаблівасці рэжысуры свята ў горадзе поліфанічнай накіраванасці: стварэнне свята на дакументальнай аснове, размеркаванне святочных пляцовак у традыцыйных месцах святкавання. Вызначэнне галоўнай і другарадных сцэнічных пляцовак свята. Пераважная кампазіцыйная пабудова свята з яго пачаткам, кульмінацыяй і завяршэннем у адным месцы (на галоўнай пляцоўцы) і развіццём святочнай дзеі на другарадных сцэнічных

пляцоўках. Стварэнне відовішчных і масава-гульнявых зон дзеяння свята. Арганізацыя самаакупных святочных дзей (прадстаўленні, канцэрты, гульнявыя латарэі і інш.).

Асаблівасці рэжысуры свята вёскі: стварэнне традыцыйнага месца святкавання; распрацоўка паэтапнага ўвасаблення свята ў адным месцы; увасабленне свята ў масава-гульнявой форме. Выкарыстанне ў свяце мясцовага фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу, творчых калектываў, твораў сучасных мясцовых аўтараў.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

## ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю ведаў
		лекцыі	практычныя заняткі	індывідуальныя заняткі		
	<b>Уводзіны</b>	2				
<b>Раздзел I. Рэжысура як творчы працэс</b>						
1.	Станаўленне і развіццё рэжысуры як прафесіі	2	4			
2.	Асноўныя функцыі рэжысёра		4			
3.	Выхаванне рэжысёрскіх здольнасцей		6	2		
4.	Мізансцэна – мова рэжысёра		4	4	10	прагляд эцюдаў
5.	Сцэнічная атмасфера. Творы жывапісу, скульптуры, графікі, мастацкай фатаграфіі як аснова для эцюдаў і практыкаванняў		16	2		
<b>Раздзел II. Тэатралізаванае прадстаўленне як структурная адзінка свята</b>						
6.	Тыпалогія тэатралізаваных і святочных дзей	2	8		6	канспект
7.	Тэатралізаванае прадстаўленне на аснове падрыхтаваных нумароў		18	4	8	прагляд нумароў
8.	Рэжысура і арганізацыя сучаснага абраду, тэатралізаванага фальклорнага прадстаўлення		18	4		

9.	Работа рэжысёра з дакументальным матэрыялам		20	4	14	даклад
10.	Рэжысура эстраднага прадстаўлення		6			
11.	Мастацкая структура нумара		18	4		
12.	Нумары размоўнага жанру	2	14	2		
13.	Нумары вакальна-эстраднага, пластыка-харэаграфічнага жанру ў структуры прадстаўлення	2	14	2	6	прагляд нумароў
14.	Стварэнне нумара на аснове літаратурнай крыніцы, твора вусна-паэтычнай творчасці		6	2	4	прагляд нумароў
15.	Эстрадна-цыркавыя, арыгінальныя нумары на аснове гратэскавых форм		10	2	8	даклад
16.	Пантаміма і клаўнада на эстрадзе. Стварэнне ляльнага нумара		20	4	6	даклад
17.	Пастановачная работа па ўвасабленні нумара		16			
18.	Канцэрт – як форма эстраднага прадстаўлення. Віды і жанры канцэртаў. Асаблівасці рэжысуры тэатралізаванага канцэрта	2	4		12	даклад
19.	Выразныя сродкі рэжысуры канцэрта		10			
20.	Этапы пастаноўкі канцэртнай праграмы		22	4		
21.	Планіровачнае вырашэнне дзейства		6	2		
22.	Мантаж і яго асноўныя функцыі. Прыёмы мантажу	2	6			
23.	Новыя формы і сучасныя тэхналогіі ў рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят	2	10			

<b>Раздел III. Тэарэтычныя і практычныя асновы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят</b>						
24.	Фарміраванне задумы і кампазіцыя тэатралізаванага прадстаўлення, масавага свята		12	4		
25.	Мастацкі вобраз свята і яго адлюстраванне ўмузычным, пластычным і архітэктурна-дэкаратыўным вырашэннях свята	2	18	2		
26.	Выканаўца тэатралізаванага відовішча. Прыёмы актывізацыі аўдыторыі і іх выкарыстанне ў святах, прадстаўленнях		10	4	12	рэферат
27.	Асаблівасці рэжысуры масавых сцэн у тэатралізаваным прадстаўленні і масавым свяце		18		12	рэферат
28.	Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу святочных дзей. Віды рэпетыцый і іх функцыянальная накіраванасць	2	4		6	даклад
29.	Прасторавыя і часовыя асаблівасці масавага свята		2			
30.	Асаблівасці рэжысуры тэатралізаваных відовішчаў на тэрыторыі мемарыяльных комплексаў і гістарычных помнікаў		10	4		
31.	Асаблівасці рэжысуры свят сучаснага горада і вёскі		4	4		
<b>Усяго...</b>		20	338	60	104	

# ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

## Літаратура

### Асноўная

- Богданов, И. А.* Постановка эстрадного номера / И. А. Богданов. – СПб. : СПбГАТИ, 2004. – 332 с.
- Борисов, С. К.* Основы драматургии театрализованного действия: учеб. пособие / С. К. Борисов ; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – 4-е изд. – Челябинск, 2011. – 207 с.
- Генкин, Д. М.* Массовые праздники: учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / Д. М. Генкин. – М. : Просвещение, 1975. – 140 с.: ил.
- Глан, Б.Н.* Праздник всегда с нами / Б.Н. Глан. – М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. – 189 с.
- Гуд, П. А.* Ад Каляд да Пакроваў / П. А. Гуд ; рэд.-склад. Л. І. Жук. – Мінск : Красіка-Прынт, 2000. – 223 с. – (Беларусь святочная).
- Гуд, П. А.* Беларускі кірмаш / П. А. Гуд, Н. І. Гуд. – Мінск : Полымя, 1996. – 268 с.
- 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.
- Камінскі А. Я.* Зімовыя святы / А. Я. Камінскі. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2009. – 140 с.
- Камінскі, А. Я.* Рэжысура традыцыйнага абраду : вучэб.-метадыч. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск : Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
- Клитин, С.* Искусство эстрады XIX–XX вв. / С. Клитин. – СПб. : СПбГАТИ, 2005. – 472 с.
- Конович, А. А.* Театрализованные праздники и обряды в СССР / А. А. Конович. – М. : Высш. шк., 1990. – 206 с.
- Марков, О. И.* Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба : учеб. пособие для студентов ин-тов культуры / О. И. Марков. – М. : Просвещение, 1988. – 158 с.
- Маршак, М.И.* Кто придумал вечер? Заметки о клубном творчестве / М.И. Маршак. – М. : Сов. Россия, 1988. – 112 с.
- Массовые праздники и зрелища : сб. / сост. Б. Н. Глан. – М. : Искусство, 1961. – 327 с.
- Мастерство режиссера / под общей ред. Н. А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2007. – 534 с.
- Мочалов, Ю.* Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие для учеб. заведений культуры / Ю. Мочалов. – М. : Просвещение, 1981. – 238 с.



*Орлов, О. Л.* Праздничная культура России / О. Л. Орлов ; С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб., 2001. – 160 с.

*Орлов, О. Л.* Теоретические аспекты изучения праздничной культуры России / О. Л. Орлов. – СПб. : Изд. СПбГУКИ, 2001.

*Овсянников, С. А.* Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. А. Овсянников. – СПб., 2003. – 376 с.

*Пави, П.* Словарь театра / П. Пави. – М. : ГИТИС, 2003. – 504 с.

*Рябков, В. М.* Антология форм праздничной и развлекательной культуры России (первая половина XX в.) : учеб. пособие / В.М. Рябков ; Челяб. гос. академия культуры и искусств. – Челябинск : Полиграф-Мастер, 2007. – Т. 4. – 870 с.

*Сегал, М. Д.* Физкультурные праздники и зрелища / М.Д.Сегал. – М. : Физкультура и спорт, 1977. – 187 с.

*Силин, А. Д.* Площади – наши палитры (Специфика работы режиссера при постановке массовых театр. представлений под открытым небом и на нетрадиц. сцен. площадках) / А. Д. Силин. – М. : Сов. Россия, 1982. – 184 с. : ил.

Театрализованное представление в массовом празднике-юбилее города : метод. пособие / Минский ин-т культуры ; авт.-сост. Ю.М. Черняк. – Минск, 1989. – 32 с.

*Тихомиров, Д. В.* Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1976. – 234 с.

*Туманов, И.М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учеб. пособие для ин-тов культуры / И.М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 86 с.

*Черняк, Ю.М.* Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие для студентов / Ю.М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 223 с.

*Чечетин, А.И.* Искусство театрализованных представлений / А. И. Чечетин. – М. : Сов. Россия, 1988. – 136 с.

*Шароев, И. Г.* Музыка, которую мы видим / И. Г. Шароев. – М. : Сов. композитор, 1990. – 256 с. : ил.

*Шароев, И. Г.* Театр народных масс / И. Г. Шароев. – М. : ГИТИС, 1978. – 123 с.

*Шароев, И. Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник для студентов театр. высш. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – Изд. 3-е, испр. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

*Шубина, И. Б.* Драматургия и режиссура зрелища : Игра, сопровождающая жизнь : учеб.-метод. пособие / И. Б. Шубина. – Ростов н/Д : Феникс, 2006. – 288 с.

*Генкин, Д. М.* Массовые театрализованные праздники и представления : учеб.-метод. пособие / Д. М. Генкин ; Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культпросвет. работы. – М., 1985. – 87 с.

*Гуд, П. А.* Мастацтва феерверкаў : (вогненна-светлавая дзеі народаў свету) / П. А. Гуд. – Мінск : Мэджик Бук, 2007. – 99 с.

*Макаров, С. М.* Театрализация цирка / С.М. Макаров. – М. : Изд. Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 288 с.

*Огаркова, Н. А.* Церемонии, празднества, музыка русского двора. XVIII – начало XIX века / Н. А. Огаркова. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 145 с.

*Панфилов, В. В.* Режиссеру праздника об игре / В. В. Панфилов. – М. : ВЦХТ, 2004. – 176 с.

*Розовский, М. Г.* Режиссер зрелища / М. Г. Розовский. – М., 1973.

*Рубб, А. А.* Эстрада с точки зрения... Беседы режиссера / А. А. Рубб. – М. : ГРДНТ, 1993. – 259 с.

*Самойленко, В. М.* Массовые музыкальные представления: Театрализованный концерт: Опыт. Тенденции развития / В. М. Самойленко. – М. : Музыка, 1989. – 144 с.

*Скрипина, Н. В.* Прикладная хореография в театрализованном представлении и празднике: учеб. пособие / Н. В. Скрипина ; Челяб. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2008. – 160 с. : ил.

Создание концертного номера на основе гротесковых форм : метод. указания для студентов специализации «режиссер массовых праздников» / Минский ин-т культуры ; сост. Н. А. Мицкевич. – Минск, 1989. – 18 с.

Театр. Эстрада. Цирк / отв. ред. С. М. Макаров. – М. : КомКнига, 2006.

*Фядотаў, А. Г.* Элементы паратэатральнай культуры беларускай шляхты ў сучасных гарадскіх святах / А. Г. Фядотаў // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2008. – № 2. – С. 48–51.

*Шамшур, В.В.* Празднества революции : организация и оформление советских массовых торжеств в Белоруссии / В.В. Шамшур. – Минск : Наука и техника, 1989. – 157 с.

*Шароев, И.Г.* Многоликая эстрада : за кулисами кремлевских концертов / И.Г. Шароев. – М. : Вагриус, 1995. – 412 с.

*Шубина, И. Б.* Организация досуга и шоу-программ. Творческая лаборатория сценариста / И. Б. Шубина. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2004. – 351 с.

## **Метадычныя рэкамендацыі па арганізацыі і выкананні самастойнай работы студэнтаў па вучэбнай дысцыпліне**

*Мэта:* павышэнне ўзроўню прафесійнай кампетэнтнасці будучага спецыяліста праз сфармаванасць дастатковай ступені падрыхтаванасці студэнтаў да самастойнай працы.

*Задачы:*

– выпрацоўка ў студэнта навыкаў прадуктыўнай дзейнасці, інавацыйна-творчага і культуралагічнага мыслення, пазнавальных здольнасцей;

– паглыбленае вывучэнне дысцыпліны «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят»;

– актывізацыя самаразвіцця і матывацыі самарэалізацыі студэнта.

У шэрагу эфектыўных педагагічных *методык і тэхналогій*, якія садзейнічаюць набыццю ведаў і вопыту самастойнага вырашэння разнастайных задач, неабходна вылучыць:

– тэхналогіі праблемнага модульнага навучання;

– камунікатыўныя тэхналогіі (дыскусія, прэс-канферэнцыя, вучэбныя дэбаты);

– гульнявыя тэхналогіі, у рамках якіх студэнты ўдзельнічаюць у дзелавых, імітацыйных гульнях і інш.

Асноўныя *формы* арганізацыі самастойнай працы студэнтаў:

– экспрэс-апытанне па прачытанай лекцыі;

– падбор і вывучэнне літаратурных крыніц, падрыхтоўка тэматычных аглядаў па перыёдыцы;

– рэфераты, аналіз навуковых і навукова-публіцыстычных артыкулаў;

– падрыхтоўка да ўдзелу ў навукова-практычных канферэнцыях;

– самастойная адпрацоўка практычных навыкаў з выкарыстаннем відэаматэрыялаў;

– тэсты;

– кантрольныя апытванні, кантрольныя работы;

– пісьмовыя справаздачи па аўдыторных (дамашніх) практычных практыкаваннях;

– паказ;

– пастаноўка нумара, эцюда, спектакля.

Для кіравання вучэбным працэсам і арганізацыі кантрольна-ацэначнай дзейнасці выкладчыкам рэкамендуецца выкарыстоўваць рэйтынжавыя крэдытна-модульныя сістэмы вучэбнай і даследчай

дзеинасці студэнтаў, варыятыўныя мадэлі кіруемай самастойнай працы, вучэбна-метадычныя комплексы.

### **Рэкамендаваныя сродкі дыягностыкі вучэбнай дзеинасці студэнтаў**

Метады вуснай дыягностыкі (апытанне, дыскусіі, дыспуты па ведах, атрыманых на занятках, аналіз задумы прагледжаных творчых работ).

Метады практычнай дыягностыкі (складанне і правядзенне заняткаў, удзел у агульнай справе рэпетыцыйнага працэсу гульнявой праграмы, абраду, эстрадных нумароў, тэатралізаванага прадстаўлення, свята; выкананне вучэбна-творчых заданняў выкладчыка).

Метады графічнай дыягностыкі (пісьмовая работа, рэферат, дзе змяшчаюцца рэжысёрская эксплікацыя, сцэнарны план, літаратурны сцэнарый, мізансцэнаванне дзействаў; стварэнне мультымедычнай прэзентацыі па выбранай тэме).

Інтэрактыўныя метады дыягностыкі (творчы паказ, ролевая гульні, сітуацыйныя задачы, выступленне на ўніверсітэцкіх, гарадскіх і рэспубліканскіх сцэнічных пляцоўках з падрыхтаванымі гульнявымі праграмамі, абрадам, эстраднымі нумарамі, тэатралізаваным прадстаўленнем, святам).

## Крытэрыі ацэнкі вынікаў вучэбнай дзейнасці

На аснове выкладання дысцыпліны «Рэжысура тэатралізаваных прадстаўленняў і свят» на працягу шматгадовай вучэбнай дзейнасці склалася шкала ацэнкі ведаў, уменняў і навыкаў студэнта.

**10 балаў** – надзвычайна выдатна – студэнт усебакова засвоіў тэарэтычны і практычны матэрыял праграмы, валодае вялікай працаздольнасцю і надзвычайна багатымі прыроднымі данымі для авалодання рэжысёрскай спецыяльнасцю; яго творчыя інтэрпрэтацыі ўтрымліваюць арыгінальныя ідэі і парадаксальныя мастацкія вырашэнні, яны грунтоўныя па змесце і сучасныя па форме; інтуітыўнае разуменне чалавечай псіхалогіі і прыроды творчай працы, узбагачанае ведамі і працаздольнасцю, дапамагаюць ператварыць рэпетыцыйны працэс у сапраўдную творчую дзею, а творчы паказ – у святочную ўрачыстасць. Студэнт мае ўстойлівае жаданне бесперапынна ўзбагачаць сябе новымі ведамі, пачуццямі, жыццёвымі назіраннямі, ён з цікавасцю і з выключным творчым вынікам удзельнічае ў творчых паказах курса, факультэта і ўніверсітэта.

**9 балаў** – выдатна – студэнт мае ўсебаковыя і сістэматызаваныя веды; выканаў усе прадугледжаныя праграмай практычныя заданні; здольны ў поўнай меры праявіць творчую ініцыятыву, дасягнуў высокай ступені разумення суадносін рэжысёрскай свабоды і народнай традыцыі пры ўвасабленні розных форм народнай святочнай культуры; яго творчыя працы адрозніваюць добры мастацкі густ і вобразнае бачанне; пастаянна займаецца самавыхаваннем. Студэнт актыўна ўдзельнічае ў рэжысёрскай і выканальніцкай рабоце курса і ўніверсітэта.

**8 балаў** – амаль выдатна – студэнт добра засвоіў матэрыял праграмы і выканаў прадугледжаныя ёй заданні; веды яго сістэматызаваныя і ўстойлівыя; валодае навыкамі пабудовы мэтанакіраванага сцэнічнага дзеяння; добра ведае асновы роднасных творчых прафесій (літаратуры, музыкі, жывапісу, архітэктуры) і ўмее выкарыстоўваць гэтыя веды для стварэння вобразнай структуры відовішча; упэўнены і вынаходлівы ў арганізацыі творчага працэсу; здольны да самастойнай актыўнай працы па фарміраванні рэжысёрскіх навыкаў і пераадолення недахопаў.

**7 балаў** – вельмі добра – студэнт праявіў дастаткова поўнае веданне вучэбнага і дадатковага матэрыялу, выканаў усе заданні, рэкамендаваныя праграмай навучання, і прадэманстраваў сістэматызаваныя веды; актыўна працаваў на занятках; яго творчую

работу характарызуюць веданне асноў рэжысёрскага майстэрства і самастойнасць мыслення; добра валодае навыкамі арганізацыі творчага працэсу; актыўна працуе ў паказах і канцэртах; імкнецца прымаць удзел у буйнамаштабных святочных урачыстасцях за межамі ўніверсітэта з мэтай практычнай апрабцы вучэбных навыкаў.

**6 балаў** – добра – студэнт дастаткова поўна ведае матэрыял праграмы, актыўна працуе над выкананнем вучэбна-творчых заданняў; прымае ўдзел у практычных занятках і паказах курса, а таксама ў выступленнях ва ўніверсітэце і за яго межамі; творчую работу характарызуе імкненне да самастойнага асэнсавання і вырашэння ўзятых у пастаноўцы жыццёвых праблем; у дастатковай меры валодае навыкамі самастойнай арганізацыі і правядзення рэпетыцыйнага працэсу; рэгулярна займаецца самавыхаваннем і пашырэннем свайго творчага светапогляду.

**5 балаў** – амаль добра – студэнт выявіў веданне асноўнага і дадатковага матэрыялу ў аб'ёме, неабходным для далейшага навучання і працы па абранай спецыяльнасці; добрасумленна і сістэматычна ўдзельнічае ў паўсядзённай творчай рабоце групы; засвоіў навыкі, якія дазваляюць ажыццяўляць інтэрпрэтацыю ўвасабляемага твора ў межах аўтарскай задумы ці існуючай традыцыі, але недахоп творчай смеласці і пачуцця сучаснасці перашкаджае ў стварэнні арыгінальнага і актуальнага відовішча; валодае навыкамі арганізацыі і самастойнага правядзення творчага працэсу, дзе дысцыплінаванасць і працаздольнасць дамінуюць над арыгінальнасцю задумы і парадаксальнасцю творчага мыслення; згодна з заўвагамі выкладчыка працуе над фарміраваннем сваёй творчай асобы і набыццём неабходных прафесійных якасцей; недастаткова сфарміраваная творчая і грамадзянская пазіцыя перашкаджае студэнту ў пошуку нетрадыцыйных рашэнняў і арыгінальных задум.

**4 балы** – дастаткова здавальняюча – студэнт ведае асноўны вучэбны матэрыял, засвоіў літаратуру, рэкамендаваную праграмай, але працэс спасціжэння прафесійнага майстэрства ў яго характарызуецца нестабільнасцю, перыяды актыўнай працы змяняюцца творчай пасіўнасцю; студэнт не набыў устойлівага навыку мэтанакіраванай паўсядзённай работы; пры наяўнасці цікавай, творчай задумы рэпетыцыйны працэс ідзе неарганізавана, а яго творчы вынік атрымліваецца нязначны; студэнт не засвоіў навыкаў калектыўнай работы, яго перыядычная пасіўнасць дрэнна

адбіваецца на творчай працы групы; малаініцыятыўны, эпізадычна прымае ўдзел у выступленнях курса, кафедры, універсітэта.

**3 балы** – здавальняюча – студэнт знаёмы са зместам асноўнага вучэбнага матэрыялу па праграме, але мае складанасці з практычным выкарыстаннем набытых ведаў; творчыя працы яго ўтрымліваюцца ў межах хрэстаматыйных паняццяў, што не дазваляе ў поўным аб'ёме раскрыць сваю творчую індывідуальнасць; не праявіў актыўнасці ў выкананні практычных заняткаў па дадзеным курсе; не ў поўнай меры авалодаў навыкамі інтэрпрэтатара абранага матэрыялу і арганізатара творчага працэсу; не праяўляе належнай ініцыятывы ў пастановачнай рабоце; дапускае памылкі ў рэпетыцыйным працэсе і ў паказах вучэбных работ; недастатковую ўвагу надае самавыхаванню і фарміраванню ў сабе неабходных рэжысёрскіх здольнасцей. Разам з тым мае імкненне да ліквідацыі памылак у працэсе авалодання прафесіяй.

**2 балы** – амаль здавальняюча – веды і практычныя навыкі студэнта маюць значныя прабелы; ён не авалодаў навыкамі стварэння рэжысёрскай задумы відовішча, вызначэння яго асноўных кампанентаў; не валодае здольнасцю вобразнага бачання відовішча ў музычным, архітэктурна-дэкаратыўным і пластычным вырашэннях; не адпрацаваў асноўныя практычныя заняткі па дадзеным курсе; не засвоіў методыкі арганізацыі творчага (рэпетыцыйнага) працэсу, не авалодаў сродкамі ўзбуджэння і ўтрымання цікавасці выканаўцаў да рэпетыцыйнай работы; у працэсе навучання не набыў якасцей будучага творчага лідара (волі, мэтанакіраванасці, творчай дысцыпліны, мастацкага густу, пастаяннага імкнення да самаўдасканалення); не ў стане пераадолець індывідуальныя (творчыя і чалавечыя) недахопы ў адпаведнасці з патрабаваннямі рэжысёрскай прафесіі.

**1 бал** – нездавальняюча – праграма па дысцыпліне студэнтам поўнасцю не выканана; адсутнічае творчы вынік (паказ). Без права пераздачы.

*Вучэбнае выданне*

**РЭЖЫСУРА  
ТЭАТРАЛІЗАВАННЫХ ПРАДСТАЎЛЕННЯЎ І СВЯТ**

*Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі  
на вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці  
1-17 01 05 Рэжысура свят (на напрамках),  
напрамку спецыяльнасці 1-17 01 05-02  
Рэжысура свят (тэатралізаваных)*

Карэктар В. Б. Кудласевіч  
Тэхнічны рэдактар А. У. Гіцкая

Падпісана ў друк 2017. Фармат 60x84<sup>1/16</sup>.  
Папера офісная. Рызаграфія.  
Ум. друк. арк. 1,69. Ул.-выд. арк. 1,16. Тыраж экз. Заказ .

Выдавец і паліграфічнае выкананне:  
установа адукацыі  
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў».  
Пасведчанне аб дзяржаўнай рэгістрацыі выдаўца, вытворцы,  
распаўсюджвальніка друкаваных выданняў № 1/177 ад 12.02.2014.  
ЛП № 02330/456 ад 23.01.2014.  
Вул. Рабкораўская, 17, 220007, г. Мінск.