

возрастов и национальностей. В 1963 году на месте бывшего лагеря смерти был установлен обелиск с вечным огнем в память о жертвах Тростенца. В 1965 году был установлен памятник на месте сожжения 6 500 заключенных. В этом же году был установлен памятник на месте кремационной ямы-печи, в которой было уничтожено порядка 50 000 человек. В 2002 году на месте самых масштабных расстрелов в урочище Благовщина был установлен памятный знак. В настоящее время разработан проект масштабного мемориального комплекса и ведутся работы по его реализации. Скульптурная композиция «Врата памяти» явилась отправной точкой строительства комплекса, официальное открытие которого состоялось с участием Главы государства, ветеранов, зарубежных делегаций 22 июня 2015 года. В настоящее время посещение мемориального комплекса «Тростенец» включено в большинство туристических программ военно-патриотической, познавательной направленности [1].

Очевидно, что туристско-экскурсионные маршруты, связанные с событиями Второй мировой войны, направлены, в первую очередь, на учащихся и студенческую молодежь. Однако туристы среднего и старшего поколения также являются активными посетителями памятных мест. Особенно многочисленными на военно-исторических маршрутах являются туристы из России. Развитию военно-исторического туризма будет способствовать привлечение туристских потоков из-за рубежа, поскольку в Беларуси имеется множество мест гибели граждан иностранных государств (Австрии, Израиля, Германии, Чехии, Словакии, Польши и др.). Поэтому реставрация существующих и строительство новых мемориалов, увековечивающих память о героических и трагических событиях Второй мировой войны, позволяют не только усилить патриотические настроения в белорусском обществе, но и повысить имидж нашей страны на международном уровне.

---

1. Мемориальный комплекс «Тростенец» в Минске [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://by.holiday.by/skarb/336-memorialhyj-kompleks-trostenec-v-minske>. – Дата доступа : 11.11.2016.

2. Самусік, А. Ф. Помнікі гісторыі і культуры Беларусі : вучэб. дапам. / А. Ф. Самусік. – Мінск : Экоперспектива, 2013. – 367с.

3. Самцов, С. К. Юным туристам и путешественникам – 2-3 изд., перераб и доп. / С. К. Самцов, И. М. Пучинский. – Минск : Полымя, 1988. – 239 с.

4. Экспозиция юго-восточной казармы цитадели «Музей войны – территория мира» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.brest-fortress.by/muzej-vojny-territoriya-mira.html/> – Дата доступа : 11.10.2016.

## **ИНОСКАЗАТЕЛЬНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА В РЕЖИССУРЕ КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ И ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

**Савина В. Ф.**

*кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры педагогики социокультурной  
деятельности Белорусского государственного университета культуры и искусств  
(г. Минск)*

*Аннотация.* В статье рассматриваются иносказательные выразительные средства, применяемые в режиссуре культурно-досуговых программ и театрализованных представлений, такие как символ, аллегория, метафора. Раскрывается сущность данных понятий и их использование в постановочной деятельности режиссера.

*Summary.* The article deals with allegorical means of expression used in directing cultural and recreational programs and theatrical performances, such as a symbol, allegory, metaphor. The essence of these concepts and their use in the production of the director are revealed.

В основе режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений лежит разработанная К.С. Станиславским и его последователями система воспитания актера и режиссера, его учение о сверхзадаче и сквозном действии, его этические, педагогические и художественные принципы. Поэтому овладение основами системы является первостепенной задачей, обязательным условием их освоения при подготовке специалистов социокультурной сферы – сценаристов и режиссеров [3].

Культурно-досуговая программа или театрализованное представление начинаются с разработки сценария. Материалом для его создания является сама действительность. Она – источник вдохновения сценариста и режиссера. Именно в ней сценарист и режиссер находят темы и проблемы для творчества. Желание защитить общественно значимые ценности, утвердить их является главной целью и творческой сверхзадачей художника. Сама жизнь настолько многообразна, что в ней рядом соседствует прекрасное и безобразное, добро и зло, жизнь и смерть, любовь и ненависть, возвышенное и низменное, долг и его отсутствие, счастье и несчастье, трагическое и комическое. В связи с этим бесконечны и разнообразны по тематике культурно-досуговые формы программ и театрализованных представлений, отражающих общественные явления жизни.

Это многообразие требует, в свою очередь, владения технологическими методами их решения, дающих возможность сценаристам и режиссерам планировать, прогнозировать педагогический эффект от постановки той или иной программы, выбирать тот единственный, присущий данной программе, творческий метод ее реализации.

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

Театрализовать материал – значит выразить его содержание средствами театра. Театр диктует два главных условия: создание художественного образа спектакля и организацию сценического действия (зримое раскрытие драматургического конфликта). В основе театра лежит пьеса, в основе театрализации – сценарий. Существуют два вида театрализации: сценарная и режиссерская. Сценарная театрализация представляет собой творческий метод, способ превращения жизненного документального материала в художественный сценарий.

Режиссерская театрализация – это творческий способ превращения сценария в художественную образную форму представления через систему изобразительных, выразительных, иносказательных средств.

Создание театрализованного представления требует наличия двух

составляющих: оригинальной (авторской) драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения. Осуществление метода театрализации начинается на пути создания сценария программы, когда разрабатывается художественная концепция будущей программы, ее сверхзадача, основная мысль, выделяются основные события, номера, эпизоды, четко выстраивается начало, развитие действия, кульминация и финал-развязка будущего представления, определяется сквозной ход действия. Затем идет подбор и постановка номеров, раскрывающих идейно-художественный замысел программы.

Постановка театрализованного представления в условиях культурно-досуговой деятельности является актом коллективного творчества.

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

Главным действующим лицом всего творческого процесса создания программы является режиссер. Он – интерпретатор драматургии театрализованного представления и создатель сценической формы. Его задача заключается в том, чтобы сделать ее слышимой, зримой, эмоционально действенной. Оживление драматургического материала, превращение его в зримые формы живого сценического действия – пластического, словесного, музыкального, вокального, светотехнического – это и есть сценическая интерпретация.

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

Режиссерско-постановочная деятельность включает два этапа практической работы: режиссерский замысел, содержащий тематический анализ произведения, определение проблемы, конфликта, событийного ряда, литературных особенностей языка и стиля, характеристику действующих лиц, определение жанра, темпа и ритма будущей постановки, ее пространственного, мизансценического, пластического, музыкального, светового, шумового решения, определения сверхзадачи будущей постановки. Именно из сверхзадачи вырастает ощущение целого, и все элементы замысла объединяются вокруг единого корня, «зерна», как говорил В.И. Немирович-Данченко. Точно найденное «зерно», а в каждой постановке оно свое, заставляет работать режиссерскую фантазию. Постепенно в воображении режиссера возникает замысел будущего театрализованного представления.

Режиссерский замысел связан всеми узами с идеей и сверхзадачей культурно-досуговой программы, ее современностью, актуальностью, с определенным социумом, для которого создается программа. Волнующая его сверхзадача постановки, потребность высказаться по этому поводу, поделиться своими мыслями и чувствами со зрителем, найти в зале единомышленников, заставляет режиссера найти

ту единственную, присущую только данной постановке форму, найти художественный образ сверхзадачи, которая будет волновать зрителя, заставлять размышлять его, пробуждать в нем эстетические чувства.

Воплощая свой замысел, режиссер должен понимать, что главным носителем концепции программы является исполнитель (актер). Именно он, по выражению К.С. Станиславского, является «единственным царем и владыкой сцены». Все другие выразительные средства он считал вспомогательными [2].

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

Первый: Что я ставлю? /Анализ драматургического материала/.

Второй: Зачем я ставлю? /Что хочу сказать зрителю?/.

Третий: Как я ставлю? /Способ решения практического воплощения сверхзадачи/.

Отвечая на третий вопрос – «Как я ставлю?», режиссер должен найти тот единственный способ решения сверхзадачи, который бы перевел литературный сценарий на язык зрелищной образности, найти приемы и выразительные средства, чтобы донести внутреннее содержание программы до зрителя. Надо понимать, что каждая тема имеет свое решение, свои выразительные средства, и задача режиссера определить их, а для этого необходимо иметь о них определенные знания.

К ведущим выразительным средствам относятся иносказательные выразительные средства: символ, метафора, аллегория. Именно они помогают режиссеру в создании художественного образа, раскрытии полнокровного и многогранного мира эстетических и художественных ценностей.

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

Некоторые художники усматривали в знаке не смысловую, а только ассоциативную связь со зрительским восприятием. На определенном восприятии цвета строил свою музыку композитор А. Скрябин. Художник П. Сезанн считал, что

можно легко добиться ощущения тяжести и глубины известными геометрическими фигурами.

Символы строятся на параллелизме явлений, на системе соответствий, ему присуще метафорическое начало, но оно в символе обогащено глубоким смыслом. Символ рождает ассоциацию, поэтому в режиссуре театрализованных представлений он занимает важное место как средство выражения художественного образа. Чаще всего используется режиссерами в решении каждого номера, эпизода, в кульминации и финале театрализованного представления, а также в его художественном оформлении. Создание в сознании человека смысловой и эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня его интеллекта, эрудиции, жизненного опыта, эмоциональности во многом зависит оценка происходящего.

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

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

Мысль, облеченная в метафору, может быть выражена через планировку, конструкцию, деталь, свет, через их соотношение и сочетание. Метафора может быть выражена средствами пантомимы. Э.В. Вершковский приводит пример решения метафоры, созданной танцевальным коллективом Ленинграда под названием «Укрощение реки», где девушки в блестящих трико с голубыми лентами в руках олицетворяли пластический образ взбушевавшей водной стихии. Воде преграждали путь строители, они боролись с водной стихией, пока не укротили ее. Метафора пантомимы может стать обобщающим художественным образом только в том случае, если в ее действии заложена борьба, это придает действию динамику, образную пластику и монументальность [1].

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

Важное место в искусстве театрализации режиссера занимает аллегория.

Она определяется как иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа.

Любое понятие – мир, жизнь, надежда, смерть и т.д. может быть представлено с помощью аллегии. Аллегория всегда предполагает двуплановость. В ней

содержится художественный образ – это первый план, а второй план заключает в себе иносказание. Аллегория, ее применение как выразительного средства, уходит в давнюю историю, в театр французской революции. Советские режиссеры использовали аллегория в массовых праздниках 1920-х годов (сжигали гидру контрреволюции в театрализованном представлении).

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

Мизансценирование – очень важная и трудоемкая авторская часть режиссуры. Она должна быть направлена на «создание и оживление внутренних предлагаемых обстоятельств» произведения, на «воссоздание, – по-Станиславскому, – жизни человеческого духа». В мизансценировании проявляются все профессиональные режиссерские качества – мировоззрение, его миропонимание и мироощущение, художественный вкус, методы освоения драматургического материала, жизненный и профессиональный опыт, уровень авторского подхода к созданию театрализованного представления.

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

На искусство мизансценирования влияет фактор сценического пространства с его трехмерной структурой – шириной, глубиной, высотой. Это рождает различные типы и виды мизансцен – горизонтально-плоскостные, глубинные, вертикальные. Мизансцены могут иметь в зависимости от решаемых задач геометрические конфигурации: круг, полукруг, скобка, диагональ, каре, зигзаг, спираль, змейка, симметричные и ассиметричные, параллельные и перекрестные линии. Бытовые мизансцены, решаемые в таких местах действия, как комната, кабинет и т.д., как правило, тяготеют к ломаным линиям, они связаны с решением определенной ситуации, с ее внутренним ритмом.

На мизансценирование оказывает влияние жанр сценической постановки: они могут быть героическими, трагическими, метафорическими, гиперболическими, юмористическими, романтическими, выражающими во внешнем построении их внутреннюю суть. Разновидностей мизансцен существует великое множество, они рождаются самой жизнью и отражают ее в пластических образах. Это подтверждают произведения живописи, скульптуры, монументального искусства. В поисках яркой образной мизансцены режиссер должен обращаться к лучшим произведениям других искусств. Важное значение в технологии мизансценирования имеет ракурс – это положение исполнителя на сцене относительно зрительного зала. Динамика сменяемости ракурса мизансцен (фас, полуфас, профиль, полупрофиль, частичный или полный разворот спиной к зрителю) обеспечивает художественное восприятие

зрителем событий и содержания, заключенных в таких мизансценах.

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

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

Мизансценирование тесно взаимосвязано с декоративно-художественным решением сценического пространства, т.е. сценографией. Искусство художественного декорирования зрелищных представлений в своем развитии прошло путь от буквальной изобразительности до искусства художественной условности. Современная сценография все больше тяготеет к лаконичности, к принципу минимализма, предельной точности создания сценического образа, раскрытия его с помощью художественных деталей, раскрывающих сверхзадачу и цель представления. Режиссеру совместно с художником необходимо организовать сценическое пространство, отражающее суть времени, эпохи, традиции. В технологии декоративного оформления, сценографии сложились такие формы, как живописные декорации, конструктивные декорации, динамические декорации, игровые декорации, световые декорации, фото-видеодекорации, внерамповые декорации и др.

Местом проведения культурно-досуговых программ и театрализованных представлений может быть любая открытая площадка и в закрытом помещении – кафе, музей и т.д. Главным критерием организации таких программ является обеспечение комфортности для восприятия зрителей, их общения и активного участия.

Одним из сильнейших средств выразительности в режиссерско-постановочной деятельности является свет. Световое решение тесно переплетается с декоративно-художественным оформлением сценического пространства. Он не только иллюстрирует то или иное действие на сцене, но и является средством, раскрывающим художественный образ представления. Возможности, которые представляет современная проекционная аппаратура, позволяют создать динамическое и образное раскрытие поставленной сверхзадачи. Различные спецэффекты – летящие облака, падающий снег, летящие птицы и т.д., создают необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия зрителем. Технология светового решения требует не только соответствующей аппаратуры, но и особого специалиста-светотехника. Режиссер в процессе постановочной деятельности создает световую партитуру, в которой отражаются все световые эффекты во времени и пространстве сценического представления.

Значительное место в решении художественного образа культурно-досуговой программы и театрализованного представления занимает музыка. Она дает возможность режиссеру создать необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия зрителей. С помощью нее режиссер ведет внимание зрителей к

сверхзадаче, акцентирует на узловых событиях, моментах темы, раскрывает социальную природу конфликта. Музыка определяет место и время действия, служит характеристикой персонажей, несет прежде всего образную смысловую нагрузку программы или театрализованного представления. Она может быть самой разнообразной: торжественной, героико-романтической, празднично-развлекательной, лирической и т.д. Каждая тема представления требует своего музыкального решения. Чрезмерное увлечение музыкой, иногда на протяжении всей программы, снижает уровень восприятия зрителей. Музыка может быть использована режиссером как самостоятельное средство выразительности в необходимых моментах программы и как средство, находящееся в слиянии с другими выразительными средствами: слово, танец, движение, видеоряд, смена декораций, света. Такое соединение углубляет эмоциональное состояние, окрашивает его поэтическим звучанием, рождает пластический образ, активизирует восприятие зрителей.

Музыкальное решение зависит от темы, отношения режиссера к проблеме и сверхзадаче, от жанра, она выражает личностное мироощущение режиссера. Музыка может по-разному использоваться в программе, например в музыкальном вступлении, направленном на раскрытие идейно-тематического содержания программы, на активизацию эмоционального восприятия зрителем. Музыка может быть направлена на развитие действия и представлена в виде художественного номера какого-либо вида искусства, требующего музыкального номера или музыкального решения. Музыка в режиссерском решении может быть использована как напоминание, как лейтмотив, раскрывающий сквозное действие программы, как прием формирования устойчивого эмоционального отношения к освещаемому событию. Музыка может служить для раскрытия самой наивысшей точки напряжения развития действия, его конфликта, кульминации.

Музыка может использоваться в финале театрализованного представления для разрешения конфликта. В зависимости от цели она может быть апофеозно-торжественной со всевозможными зрелищными эффектами. Музыка может быть и просто музыкальным номером программы, и музыкальным фоном действия, и музыкальной иллюстрацией отдельных эпизодов программы и т.д. Технологический процесс музыкального обеспечения представления является трудоемким, связанным прежде всего с созданием целостной музыкальной партитуры для всей программы.

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

*Костюм* – как выразительное средство, обладающее особыми художественно-декоративными свойствами. Костюм для древних греков был эталоном красоты, совершенства человеческого тела. Важным было соблюдение пропорций, гармоничного соотношения частей и целого. Костюм во все времена отражал быт, эпоху, национальный характер, различия сословий и т.д.

Сценический костюм всегда несет в себе образ персонажа. Он является одновременно и элементом пластики, и зрелищно-декоративным элементом. Характер персонажа, манера общения и поведения говорят нам о времени, эпохе, быте данного персонажа. Сценические костюмы можно охарактеризовать как: исторический костюм, современный, народный (национальный), ретро-костюм, официальный,



повседневный, вечерний, праздничный, военный, рабочий и т.д. Костюм может быть подлинным или стилизованным, отражающим общие типичные черты костюма, определенного временем (исторический, национальный костюмы). Ретро-костюм также может быть аутентичным или стилизованным какими-то типичными деталями костюма. Военный не столь далекого от нас времени костюм используется в зависимости от возможностей и замысла режиссера также и подлинные и отдельные его детали (пилотка, гимнастерка, ремень, сапоги...). Вечерний костюм предполагает романтичность и некоторую свободу форм. Рабочий костюм часто является выражением принадлежности к той или иной профессии. Костюм, созданный на основе сказок, допускает моделирование его на основе собственных представлений об образах сказки.

Все приведенные выше выразительные средства направлены на создание художественного образа программы, на раскрытие ее смыслового содержания, на формирование эмоционального отношения зрителей к заявленной проблеме, их оценки. Они не являются застывшими, а могут варьироваться режиссером согласно его замыслу. Синтез выразительных средств, знание их внутренней структуры и возможностей их применения в театрализованном представлении требует от специалиста социокультурной сферы режиссеров-постановщиков профессиональных контактов с художником-сценографом, композитором, звукорежиссером, художником по свету, дизайнером по костюму и другими техническими работниками. Режиссер должен увлечь их своим творческим замыслом и найти определенный подход к каждому исполнителю и участнику будущего представления. Задачи, которые ставит режиссер, должны быть им понятны, согласованы и приняты. Только в атмосфере сотворчества возникает взаимопонимание, направленное на конечный результат.

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

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

Монтажная партитура включает в себя пять граф монтажного листа: эпизод, номер исполнителя, аккомпанемент, киноролики. Музыкальная партитура способствует общему развитию темы программы, обогащает ее, усиливает эмоциональное влияние на зрителей. Поэтому очень важно отобрать такие произведения и таких исполнителей, которые обеспечивали бы динамику программы

и темперамент действия. Режиссер должен уметь при отборе музыкального материала отказаться от всего, что будет тормозить развитие действия программы.

После составления монтажного листа проводятся прогонные репетиции. Задачей режиссера является предоставление возможности исполнителям ощутить целостное действие, перспективу его развития, почувствовать атмосферу, в которой актер действует, ощутить темпо-ритм действия, проверить точность использования выразительных средств. Режиссеру необходимо выдержать и не останавливать сценическое действие, но отмечать, записывать все свои замечания по ходу этого действия, а также все моменты точного попадания выразительных средств, их слияния в единое непрерывное действие с актером. Замечания режиссер доводит до всех исполнителей, и снова происходит корректировка сценического действия, его темпо-ритма, уточнение и репетиции по замечаниям.

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

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

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

---

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

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

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

## **ЭТНАКУЛЬТУРА ЯК СРОДАК ДУХОЎНАГА І ІНТЭЛЕКТУАЛЬНАГА ВЫХАВАННЯ АСОБЫ НА ЎРОКАХ БЕЛАРУСКАЙ МОВЫ І ЛІТАРАТУРЫ І Ў ПАЗАКЛАСНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ**

**Скарабагатая Н. М.**

*настаўніца беларускай мовы і беларускай літаратуры гімназіі № 61 г. Мінска*

***Анацыя.** У артыкуле разглядаецца праблема ўплыву ведаў на этнаграфіі Беларусі на цікавасць вучняў да вывучэння прадмета беларускай мовы і літаратуры, на маральнае і інтэлектуальнае развіццё асобы. Прадстаўлены метадычныя падыходы аўтара да распрацоўкі пазакласных мерапрыемстваў, накіраваных на далучэнне вучняў да феноменаў беларускай этнічнай культуры ў мэтах іх духоўнага ўзбагачэння.*

***Summary.** The article touches upon the influence of the knowledge of Belarusian ethnography on the students' interest in studying the Belarusian language and Belarusian*