

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социально-культурной деятельности
Кафедра педагогики социально-культурной деятельности

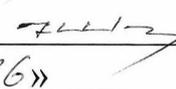
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой


М.В.Камоцкий
«23» 12 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета


Н.Е.Шелупенко
«26» 12 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ
ДИСЦИПЛИНЕ

РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ

для специальности 6-05-1013-02 Социально-культурная деятельность
профилизации: Рекреация и педагогика досуга

Составители: Камоцкий М.В., заведующий кафедрой педагогики
социально-культурной деятельности; Козловская Л.И., профессор
кафедры педагогики социально-культурной деятельности

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета
культурологии и социально-культурной деятельности
«26» декабря 2022 г., протокол № 5

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	5
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»	
1.2 Конспект лекций по учебной дисциплине	
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	66
2.1 Тематика практических занятий	
2.2 Тематика индивидуальных занятий	
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	71
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	86
4.1 Учебная программа по учебной дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ»	

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс разработан с учетом современных требований, предъявляемых к подготовке специалистов социально-культурной сферы. Изучение дисциплины поможет вооружить будущих специалистов социально-культурной сферы знанием теоретических основ, основных механизмов овладения технологическими системами режиссуры культурно-досуговых программ.

Цель учебно-методического комплекса – оказание поддержки студентам в освоении дисциплины «Режиссура культурно-досуговых программ».

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- разработать и представить курс лекций по учебной дисциплине;
- представить описание практических и индивидуальных занятий, стимулирующих студентов к самостоятельной творческой работе по созданию практических разработок по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ»
- представить формы контроля знаний студентов.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ» рекомендован для студентов специальности 6-05-1013-02 Социально- культурная деятельность.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»

1.2 Конспект лекций

Тема 1. Введение. Понятие о режиссуре. Функции режиссёра. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

План:

1. Понятие о режиссуре.
2. Функции режиссёрской деятельности и способности режиссера
3. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.
4. Этические и художественные принципы в работе актёра и других участников творческого процесса

1. Понятие о режиссуре.

Учебная дисциплина «Режиссура культурно-досуговых программ» направлена на формирование у студентов совокупности профессиональных знаний, умений и навыков с учетом режиссерской работы над постановкой театрализованного представления и культурно-досуговых программ. В процессе изучения дисциплины мы будем рассматривать теорию режиссуры и основные элементы актерского мастерства, специфические особенности всех форм театрализованных представлений, особенности работы над созданием этюда и номера культурно-досуговой программы и театрализованного представления, природу создания творческой атмосферы в процессе постановки.

Профессия режиссера, ее зарождение уходят своими корнями в далекое прошлое, в античные времена, в историю Древнего мира, в многочисленные театральные зрелища, праздники и спектакли. Особенно отчетливо она прослеживается в работе драматургов того времени, которые специально для празднеств создавали свои произведения, придерживаясь определенных принципов организации и проведения театрального зрелища. Драматурги во многом определяли структуру, содержание, а также помогали исполнителям-актерам в осуществлении того или иного действия.

Позднее, в XVII веке драматурги уже писали для актеров специальные ремарки, которые поясняли текст, подсказывали действия актеров, описывали характеры, указывали на место и время действия.

В словаре Брокгауза и Эфрона есть следующее определение понятия «режиссер». «Режиссер – лицо, руководящее актерами, играющее представлениями, определяющее репертуар, распределяющее

роли, ведающее костюмами и декорациями». В словаре В.И. Даля читаем: «режиссер – управляющий актерами, назначающий, что давать и что ставить, назначающий на роли». Режиссер – от лат. «управляю».

На русской сцене эпоха режиссуры началась в 1898 году, когда актер-любитель К.С. Станиславский и литератор В.И. Немирович-Данченко решили создать Художественный общедоступный театр. Но история русского театра началась гораздо раньше. На становление профессии режиссера в России оказали большое влияние драматурги Н.В. Гоголь и А.Н. Островский. К постановщикам своих многочисленных пьес, например А.Н. Островский, предъявлял определенные требования, считая необходимым условием организации творческого процесса застольные репетиции. Именно на них, – считал он, – должен осуществляться поиск общего идейно-художественного замысла будущего спектакля, происходить корректировка исполнения актерами своих ролей, создание творческого ансамбля. Его требования и указания, разъяснения и ремарки, словарь в конце пьесы, поясняющий те или иные слова и выражения, являлись и являются в настоящее время бесценным материалом для профессии режиссера и актера.

Режиссура, как творческая, самостоятельная профессия, получила признание лишь в конце XIX века с приходом К.С. Станиславского – великого реформатора театра, она окончательно утвердилась и приобрела свой статус и направленность как целостная система режиссерско-постановочной деятельности.

К.С. Станиславский сделал важнейшие открытия в области искусства, науки, представляющие для нас большую теоретическую и практическую ценность. В настоящее время многие открытия К.С. Станиславского являются объектом пристального внимания и глубокого изучения ученых, в том числе и зарубежных, а также режиссеров, актеров, педагогов. В книге «В спорах о Станиславском» В. Прокофьев приводит высказывание американского режиссера и теоретика Роберта Льюиса: «Прошло уже более полувека, а мы продолжаем обнаруживать слитки чистого золота на своих богатых самородками приисках, которыми можно назвать его неустанные поиски правдивого художественного метода». Величайшей заслугой Станиславского было то, что он разработал и теоретически обосновал метод работы актера над собой и над ролью. Он глубоко проник в тайны творческой лаборатории актера, проанализировал его деятельность и разработал необходимые для выполнения этой деятельности способности. Мы знаем, что в планах К.С. Станиславского была мысль о создании специального труда о режиссерской деятельности, но, к сожалению, этому не суждено было сбыться. Несмотря на это, К.С. Станиславский оставил нам богатейшее наследие: это его книги, роли, спектакли, его идеи, воплощенные в образы и практическую деятельность. Он воспитал целую плеяду прекрасных учеников, которые стали великими

актерами, режиссерами, театральными педагогами. Всю свою творческую жизнь он искал кратчайший путь к воплощению актерами жизни человеческого духа, часто отвергая то, что им уже открыто. Его учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии» упорядочило все существование актера на сцене, являясь тем фарватером, который указывал путь к поставленной цели. Отвечая на вопрос, что такое сценическая индивидуальность, К.С. Станиславский дает следующий ответ: «это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество».

Его учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии» является четким определением того, во имя какой цели написано и должно ставиться режиссером произведение. «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля, – писал К.С. Станиславский, – нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста... Через верно угаданную, волнующую, активную сверхзадачу и сквозное действие режиссер совместно с актерами должен раскрыть идейный смысл произведения, а для этого режиссер должен иметь свою точку зрения на события, происходящие в пьесе, чтобы направлять творчество артистов к сверхзадаче спектакля, т.е. должен иметь высокоразвитое мировоззрение.

Его метод действенного анализа пьесы и роли оказывает неоценимую помощь в работе режиссера с актером, и актера – над своей ролью. В последние годы жизни К.С. Станиславский неустанно работал над поиском путей наиболее полного и правдивого физического существования актера на сцене и сделал новое очень важное открытие – метод физических действий, который явился гармоничным дополнением к психологической жизни актера в образе и называемом К.С. Станиславским психофизическим действием.

Открытия К.С. Станиславского настолько значимые, важные, что их касание не исчерпывает сути исследуемого вопроса. Многие его ученики и последователи оставили нам стройную систему, обобщив опыт самого Станиславского, его предшественников и современников, а также мировой опыт выдающихся мастеров искусства, приверженцев и проводников его системы работы над пьесой, ролью, работы режиссера с актером, его этические и художественные принципы. Литературное и режиссерское наследия Е.Б. Вахтангова, А. Дикого, А. Таирова, А.Д. Попова, М.О. Кнебель, А.Г. Товстоногова и других является ярким тому подтверждением. В своих творческих и педагогических работах они опираются на разработанную Станиславским систему воспитания актера и режиссера и законы творчества.

2. Функции режиссёрской деятельности и способности режиссера

В основе режиссерской деятельности лежат три функции, выдвинутые соратником К.С. Станиславского В.И. Немировичем-Данченко: «Режиссер – существо трехликое: 1. режиссер-толкователь; он же – показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2. режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и 3. режиссер-организатор всего спектакля».

Подход В.И. Немировича-Данченко в наибольшей степени соответствует современному научному представлению о природе способностей, так как в их определении он идет от анализа деятельности. В целом необходимо выделить три основных компонента режиссерской деятельности: педагогический, организаторский и специально-творческий, как центр всего комплекса. Каждый из компонентов деятельности очень сложен и требует целого комплекса способностей.

Специально-творческие способности необходимы режиссеру как в работе в профессиональном театре, так и в любительском. Что же касается педагогических и организаторских способностей, то любительское искусство в силу своей специфики требует высокого уровня развития этих качеств у режиссера – руководителя любительского театрального коллектива, а также режиссера культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

Остановимся первоначально на первой функции режиссера как толкователя. К.С. Станиславский на встрече с мастерами Художественного театра в 1936 году на вопрос М.Н. Кедрова, какие элементы могут послужить созданию будущего театра, ответил, что сверхзадача и сквозное действие – главное в искусстве, так как в этом содержится все: здесь и ансамбль, здесь и хороший актер и понимание произведения. А режиссер Вс. Э. Мейерхольд утверждал, что написанное Чеховым может быть дважды, трижды, четырежды, сто раз прочитано и все по-разному. В том-то и вопрос, что для того, чтобы какая-нибудь пьеса зазвучала, нужна эта идеологическая настроенность, а главным образом нужно проникнуть в те корни, которые эту вещь вырастили.

Толкование произведения должно происходить с определенных позиций и тут огромную роль играет мировоззрение режиссера. Мировоззрению, как основополагающему свойству личности режиссера, придавали большое значение многие деятели театра. Н.П. Охлопков в своем завещании «Всем молодым» наставлял режиссеров, что уже читая пьесу или инсценировку какого-либо литературного произведения, режиссер только с высокой точки зрения должен дать верную и глубокую оценку тому, что он анализирует. В доказательство

он приводит высказывание великого русского классика Салтыкова-Щедрина, который утверждал, что неясность мировоззрения есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность сводит к нулю. Режиссер А.Д. Попов в своей книге «Художественная целостность спектакля» писал, что единство мировоззрения всего коллектива театра является «главной и решающей предпосылкой в выработке общих эстетических позиций». Он считал, что единство мировоззрения театрального коллектива имеет и более глубокий смысл – оно определяет содержание и направление всего творческого процесса создания спектакля. Известный режиссер Г.А. Товстоногов в книге «О профессии режиссера» говорил с молодыми режиссерами о том, что нечеткость гражданских позиций, отсутствие чуткости к ритмам, движению жизни, точности и определенности главных тенденций ее процессов приводит к примитивному, поверхностному пониманию того, что есть сегодняшний день в искусстве, что значит идти в ногу со временем и быть впереди в общем движении к будущему. Все это связано с мировоззрением режиссера.

Все положения системы К.С. Станиславского, его творческие и педагогические искания, методы и методики работы над пьесой, ролью, его учение о сверхзадаче и сквозном действии, метод действенного анализа пьесы и роли, метод физических действий, его педагогическая и творческая система подготовки актера и режиссера, а также режиссерская работа, его этические и художественные принципы чрезвычайно актуальны и в настоящее время. Они являются школой для воспитания актера и режиссера.

В своей режиссерской и педагогической деятельности К.С. Станиславский стремился определить технологию творческого процесса, с помощью которой можно было бы раскрыть произведение сценического искусства как целостное непрерывное течение жизни, как живое эмоционально-смысловое единство.

Применение творческого и педагогического наследия К.С. Станиславского в режиссуре культурно-досуговых программ и театрализованных представлений, с учетом их специфических особенностей, создает условия для профессиональной подготовки специалиста социокультурной деятельности, является основой для развития его творческих способностей.

Режиссер только тогда сможет отстоять свою точку зрения, когда он сам одержим идеей, страстно в ней убежден. Режиссер Эд. Смильгис в связи с этим считает режиссуру с одной стороны профессией молодых не возрастом, а обязательно душой, и в то же время, по его мнению, это профессия зрелых, так как в режиссуре «должно созреть и выкристаллизоваться четкое и ясное мировоззрение, должны определиться его идейные и эстетические позиции, так же как манера, стиль режиссера, этому нельзя научить, это должно вырасти и созреть в

человеке и вырасти вместе с ним... Только тогда, когда сто раз обдуманно, взвешено, выстрадано, только тогда это и есть твое убеждение, твое credo. А без этого нет режиссера».

Режиссер является не только толкователем, интерпретатором литературного произведения в целом, но и толкователем всей системы образов и каждого образа в отдельности. Режиссер должен прочертить линию поступков каждого действующего лица через всю пьесу, он должен знать, к чему вести актера, к какой цели в той или иной роли. «... до тех пор, пока режиссер не решит, в чем смысл пьесы, для чего ее ставить сейчас, – пишет Г.А. Товстоногов, – у него не будет базы для разговора с актерами, а следовательно и со зрителем, даже если он архиталантлив. Это вещи неразрывные. Методология и талант не могут существовать в отрыве от мировоззрения художника».

Все приведенные выше высказывания великих режиссеров, театральных педагогов говорят нам о значимости таких качества личности режиссера, без которых нет этой профессии – ясное и четкое мировоззрение, идейная убежденность, собственная позиция и оценка событий и явлений действительности. Эти качества личности режиссера вырабатываются на протяжении всей жизни и являются основой, базой для режиссерской деятельности.

Проблема толкования, понимания произведения требует от режиссера наличие способности к глубокому восприятию литературного (драматического) воспроизведения. Восприятие художественной литературы – сложный акт, включающий как образно-эмоциональные, так и интеллектуальные процессы – непосредственное восприятие и осмысление идейного содержания произведения. Оба компонента восприятия у режиссера должны обладать высокой активностью. Уже при первом прочтении возникающие у него представления несут в себе зачатки общего художественного образа спектакля. Глубокое обдумывание произведения – путь к постижению его идеи, сверхзадачи, сквозного действия, выявлению основного конфликта. Известно, как К.С. Станиславский скрупулезно и бережно относился к автору, некоторые пьесы он прочитывал и исследовал до пятидесяти раз. Современная психологическая наука различает несколько уровней (видов) мышления: абстрактно-теоретическое, образное мышление, наглядно-действенное. Все эти три вида тесно взаимодействуют при режиссерском прочтении пьесы.

Рассмотрим мыслительные (абстрактно-теоретические) процессы в деятельности режиссера в более широком плане, опираясь при этом на высказывания выдающихся режиссеров, актеров, теоретиков театра. Режиссер А.Я. Таиров, к примеру, отмечал, что в работе режиссера «определяющим, ведущим звеном является мысль, которая как динамическое начало ведет действие, определяет поведение действующих лиц, а следовательно и актеров... Сейчас нужен не только

мыслящий актер..., мыслящий режиссер – вот что является основой для создания подлинного, нового советского театра».

Н.П. Охлопков наставлял молодых режиссеров: «Особенно оттачивайте тот инструмент, который называется мыслью, не заглушая при этом свою эмоциональность. Художник должен смотреть на жизнь, на пьесу, на роль, на спектакль глазами мысли, не расходящейся с чувствами».

Именно мыслительные способности, их качество, их масштабность и глубина в значительной степени являются решающими в деятельности режиссера. Они во многом определяют лицо театра, коллектива, спектакля.

В.И. Немирович-Данченко неоднократно говорил о том, что не только актер, но и режиссер должны нести мысль, «второй план», который через него доходит до актера, а через актера – до зрителя. Известный театральный педагог М.О. Кнебель, описывая метод работы В.И. Немировича-Данченко, приводит пример, как однажды на репетиции тот продемонстрировал процесс мышления разных действующих лиц. «Он, собственно, ничего не делал. Не говорил, не двигался, почти не менял позы – он думал. И по тому, как он это делал, можно было угадать его героев: Ленин, Забелин, Рыбаков». Владимир Иванович сказал после показа, что он «показал, главным образом, природу мышления человека. Не забывайте об этом в своей режиссерской работе. Как только актер уцепит качество, характер мышления действующего лица – он на верном пути к образу. Отсюда пойдут и глаза, и характер движений, и манера говорить».

Рассматривая другой уровень мышления – образный – необходимо, что ряд психологов и исследователей режиссерской деятельности отождествляет его с воображением. Не останавливаясь на сходстве и различиях этих процессов, мы принимаем их как весьма близкие. Остановимся лишь на наиболее общих высказываниях о том, что образное мышление является как бы «мостиком» от понимания идеи произведения до ее воплощения в образную форму – спектакль.

В режиссерской деятельности самой важной является задача превращения драматургического материала в сценическое произведение – спектакль. И здесь огромную роль играет в этом творческом процессе образное мышление, воображение. Оно необходимо в каждый момент работы режиссера, начиная от анализа драматургического произведения, выявления его идеи, сверхзадачи, сквозного действия и т.д., то есть, от режиссерского замысла до его воплощения. Режиссер имеет перед собой авторский текст, созданные автором образы, коллизии, но выступает не в роли фотографа этих образов, а в роли создателя, творца новых образов, новой формы спектакля. Поэтому образное мышление играет первостепенную роль в режиссерской деятельности. А. Дикий в статье «О режиссерском замысле» пишет, что

художника делает художником, а его произведения искусством – образное видение действительности, умение выразить идею через образ. «Мы не умеем отлить идею произведения в яркий образ, не умеем найти образный эквивалент содержанию пьесы, а многие наши критики не в силах проанализировать образную природу спектакля, его замысел в образном одеянии. Так возникают плохие спектакли и слабые, бьющие мимо цели теоретические статьи. Уметь придавать своим представлениям свои формы – это и значит... мыслить в образах, то есть творить настоящее искусство». И далее: «Театр принадлежит к числу искусств, отражающих действительность не непосредственно, но через призму писательского замысла. Для того, чтобы спектакль стал художественным явлением, режиссер должен увидеть пьесу воплощением в той единственной форме, которая наилучшим образом реализует авторское содержание – точнее наше сегодняшнее представление об этом содержании. Такова первейшая и главная задача режиссера. Такова его функция как идейного и творческого руководителя постановки. Я подчеркиваю – идейного, потому что идея в искусстве живет лишь в образе, невыраженная она умирает» .

Вспоминая о режиссерской деятельности Мейерхольда, А. Гладков рассказывает о том, что Мейерхольд обладал ярчайшим, доходящим до степени галлюцинаций, режиссерским видением спектакля. Он считал, что подобно писателю, который прежде чем садиться за письменный стол, вынашивает в своем воображении будущее произведение, режиссер должен вынашивать длительное время в своем воображении образ будущего спектакля. Но режиссеру не только самому необходимо иметь яркие видения, но и способность передать их актерам и другим участникам спектакля, разбудить их воображение, направить его в правильное русло – такова задача режиссера-педагога и организатора.

Образное мышление тесно переплетается с теоретическим логическим мышлением в режиссерской деятельности. Мышление является основной человеческой формой отражения действительности, и чем сложнее деятельность, тем более важно в ней сочетание всей сложной структуры мышления.

Режиссер Г. Волчек в статье «Ответить себе...» пишет: «Обязанность режиссера – выявить уникальную логику пьесы». Режиссер в своей деятельности имеет дело с пьесой, ему часто приходится выстаивать пьесу по-своему, вносить нужные коррективы в логическое построение исходя из своего замысла, из сверхзадачи будущего спектакля. Он должен вживаться в драматургию, проверять все с точки зрения жизненной правды и логики, принять или отвергнуть предложенную автором логику построения произведения».

Режиссер проделывает огромную работу по анализу произведения. Опираясь на логическое и образное мышление, он

представляет каждое событие, каждый кусок жизни пьесы в действии, фактически проходит в своем воображении тот путь, который был пройден автором пьесы. «... На всем протяжении пьесы, – пишет А. Эфрос, – я пытаюсь мысленно спорить с возможными ошибками, штампами, нелепостями» .

Деятельность режиссера требует не только глубокого творческого анализа произведения, умения разложить его на отдельные элементы, части, но также и соединить их в единое гармоническое целое, осуществить их синтез. В беседе с коллективом Пражского театра В.Э. Мейерхольд говорил, что задача режиссера – отдельные элементы пьесы, отдельные персонажи, прорисованные каждые порознь, скомпоновать в органическое единство своим единым представлением о пьесе в целом. Известный советский режиссер А.Д. Попов пишет, что «режиссер только тогда может создать художественно полноценный целостный спектакль, когда в своем искусстве он достигнет полной гармонии всех частей спектакля.

Многие авторы считают, что режиссер обязательно должен быть психологом. Это было подмечено еще в 1891 году П. Серебряковым. В книге «Учение о душевных движениях в применении к сценическому искусству» он писал: «Кому приходилось бывать при постановке новой пьесы, тот, вероятно, обращал внимание на свойства замечаний, которые опытный, интеллигентный режиссер делает актерам. В громадном большинстве случаев его замечания носят психологический оттенок. Характер его требований уже наглядно указывает нам, какое глубокое родство существует между сценой и психологией». «... Сцена и психология, – пишет он далее, – представляют из себя две разрозненные половины одного великого шара, и уже давно настало время сблизить их до полного гармонического соприкосновения.

Психологические способности режиссера должны быть направлены на писателя, на изучение его жизненных позиций, отраженных в произведении, направленность на образы (что хотел выразить писатель этими образами и какова их человеческая сущность, направленность на актера как человека, как личность, направленность на человека реального в окружающей действительности. Кроме того, психологические способности режиссера должны иметь направленность и на зрителя, на его восприятие.

В ряде работ отмечается направленность психологических способностей режиссера на достижение внутреннего мира автора. Смильгис считает, что режиссер должен быть психологом, так как «он должен проникнуть в тайное тайных души человеческой, понять и почувствовать, что хотел сказать писатель устами своих героев «о времени и о себе».

Режиссер должен обладать чувством стиля, чтобы легко разбираться в тонкостях письма того или иного автора, в его средствах

выражения. А для этого он также должен идентифицировать (поставить себя на место автора), как бы проникнуть вовнутрь, в ту эпоху, которая им изображена; кроме того, режиссер должен понимать сущность всех персонажей. Эту способность проникать в психику другого человека, сочувствовать ему в современной психологии называют эмпатией. Это то же самое, что принятие роли на себя. Помимо этого, психологические способности режиссера имеют еще одну направленность – на актера. Так считают М.О. Кнебель, А.Я. Таиров и др. Например, Таиров пишет: «... работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, а режиссер – своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит – нет и театра».

Мы считаем, что режиссерское чувство актера относится также к психологическим способностям. Тонкость и глубина общения режиссера с актером, глубина их взаимоотношений – основа психологических способностей режиссера. Важнейшее качество, по мнению М. Кнебель, которое студент должен унести в жизнь, – это чувство актера. Это особое режиссерское чувство, как слух музыканта, как влюбленность в цвет художника. Умение ощущать чужую индивидуальность и умение из этих многих индивидуальностей сложить целое – это и есть режиссерский талант.

Следует отметить, что психологические способности тесно взаимосвязаны с первой и второй функциями режиссерской деятельности, выделенные В.И. Немировичем-Данченко, – функцией режиссера-толкователя, куда он включает составной частью педагогические способности режиссера, а также с функцией режиссера-зеркала: «режиссер-зеркало. Важнейшая его способность – почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы актера и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или иной задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтобы актер воочию увидел себя, как в зеркале...». Из этого высказывания Немировича-Данченко наглядно видно, какое тесное переплетение, взаимозависимость и взаимообусловленность существует между психологическими и педагогическими способностями режиссера.

Рассмотренные свойства личности, способности режиссера проявляются на всех этапах его деятельности. Специфическое выражение они находят и в постановочной деятельности. Здесь также проявляется способность к целостному видению спектакля и

психологические способности, необходимые в работе с актером. Его способности к толкованию произведения проявляются теперь в том, что он может донести свое понимание произведения, свое видение до коллектива актеров, а через них и до зрителей. Он должен соединить в едином сплаве человеческие черты художественного образа, личности актера и реального человека. У режиссера идет постоянный процесс сравнения, оценок, поисков созданного драматургом образа со своим режиссерским замыслом, с качествами личности актера и идеалами общества. Этот очень сложный мыслительный процесс протекает у режиссера постоянно и даже не прекращается тогда, когда спектакль уже поставлен, а роли сыграны.

Помимо рассмотренных способностей, деятельность режиссера требует и ряда других профессиональных качеств. Так, весьма важным являются его организаторские способности, значение которых особенно велико для режиссера любительского театра. Следовательно, на развитие комплекса режиссерских способностей необходимо обращать внимание в процессе обучения и разрабатывать для этого особого рода упражнения, творческие задания. Необходимо также вооружить студентов и глубокими психолого-педагогическими знаниями и навыками. И как главная задача всей учебно-воспитательной деятельности (не только по предметам специализации, но и по дисциплинам общественно-политического и общенаучного цикла) должна выступать задача формирования высоко развитого мировоззрения, миропонимания и мироощущения, прочных убеждений, активной жизненной позиции будущего специалиста.

К.С. Станиславский предупреждал, что режиссер «это не тот, кто умеет разбираться в пьесе, советовать актерам, как надо играть, знает, как расположить актеров на сцене в декорациях. Режиссер – это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных». Конечно, многие знания он добывает в работе над определенной темой, но важно накапливать эти знания, чтобы в нужный момент их можно было применить. Итак, режиссер-толкователь, режиссер-педагог, режиссер-организатор всего спектакля он «... толкователь и организатор воплощения своего замысла, и это вероятно самая трудная профессия в мире. Режиссер должен уметь раскрыть все движения человеческой души, знать ее колебания, и это позволяет ему вместе с артистом, «через него» найти отклик в душах зрителей. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть, зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги. Театр всегда должен приносить людям радость познания мира. Театр, лишенный высоких

принципов, для меня не театр, я не хочу ему служить, не верю, что он нужен людям, не верю, что у него есть перспективы».

Особенностью режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений является то, что режиссер творит особого рода синтетическое действие и сочетаний слова, пластики, музыки, света, цвета и особой звуковой структуры.

– В процессе замысла будущей постановки, планируя её смысловую и эмоциональную структуру, режиссер каждый раз сочиняет действие, выстраивая его из разных номеров.

Отличия режиссуры КДП от театральной режиссуры:

– В основе театральной режиссуры лежит пьеса, в режиссуре КДП – сценарий. Особенности работы над пьесой и сценарием совершенно разные.

– Результатом работы режиссера театра является спектакль, а КДП = культурно-досуговая программа.

– В спектакле действуют персонажи, а в КДП – реальные герои и ведущий.

В КДП преобладают в основном такие программы:

– Информационно-дискуссионные

– Зрелищные

– Конкурсно-развлекательные

– Фольклорные

– В театральной режиссуре спектакль повторяется много раз, а культурно-досуговая программа существует единожды.

– В театральной режиссуре постановку обеспечивают профессиональные актеры, звукорежиссеры, осветители и другие специалисты, а КДП обеспечивают любители, способные исполнители, и каждый раз состав исполнителей меняется. Главная задача режиссера КДП заключается в том, чтобы выстроить единый пластический образ программы, создать его конструкцию, где каждый элемент находится в полном взаимодействии с другими элементами. Применяя метод монтажа (соединение отдельных номеров) режиссер выстраивает сценическое действие путем сопоставления номеров разных жанров. Номера, являясь строительным материалом программы, объединяются смысловым ходом и как правило выражают идею программы. Объединенные два-три номера составляют эпизод, в свою очередь эпизоды нанизываются на основной драматургический стержень, подчиняются общей цели и идее программы. Большое внимание режиссер должен уделить определению кульминации программы. Кульминация – смысловая, эмоциональная вершина к достижению которой стремится действие всей программы и которая эмоционально закрепляет её смысл. Кульминация может быть в середине программы, ближе к финалу, в самом финале. Режиссер определяет кульминацию, подводит к ней весь ход действия и внутреннего и внешнего. На

кульминацию должны работать все компоненты программы, подготавливая ее, помогая выявить её разными выразительными средствами.

На прошлой лекции было рассмотрено понятие о режиссуре как профессии и некоторые функции режиссёрской деятельности. В данной лекции мы продолжаем рассматривать функции режиссёрской деятельности и способности, необходимые для её выполнения.

В режиссёрской деятельности самой важной является задача превращения драматургического материала в сценическое произведение – спектакль, культурно-досуговую программу, театрализованное представление. И здесь огромную роль играет в этом творческом процессе образное мышление, воображение. Оно необходимо в каждый момент работы режиссёра, начиная от анализа драматургического произведения, выявления его идеи, сверхзадачи, сквозного действия, и т. д., то есть, от режиссёрского замысла до его воплощения. Режиссёр имеет перед собой авторский текст, созданные автором образы, коллизии, но выступает не в роли фотографа этих образов, а в роли создателя, творца новых образов, новой формы. Поэтому образное мышление играет первостепенную роль в режиссёрской деятельности.

Режиссёр прodelывает огромную работу по анализу произведения. Опираясь на логическое и образное мышление, он представляет каждое событие, каждый кусок жизни в действии, фактически, проходит в своём воображении тот путь, который был пройден автором.

Деятельность режиссёра требует не только глубокого творческого анализа произведения, умения разложить его на отдельные элементы, части, но также и соединить их в единое гармоническое целое, осуществить их синтез. В беседе с коллективом Пражского театра В.Э. Мейерхольд говорил, что задача режиссёра – отдельные элементы пьесы, отдельные персонажи, прорисованные каждый порознь, скомпоновать в органическое единство своим единым представлением о пьесе в целом. Известный советский режиссёр А.Д. Попов пишет, что «режиссёр только тогда может создать художественно полноценный целостный спектакль, когда в своём искусстве он достигнет полной гармонии всех частей спектакля.

Психологические способности режиссёра должны быть направлены на писателя, на изучение его жизненных позиций, отражённых в произведении; направленность на образы (что хотел выразить писатель этими образами и какова их человеческая сущность, направленность на актёра как человека, как личность, направленность на человека реального в окружающей действительности). Кроме того, психологические способности режиссёра должны иметь направленность и на зрителя, на его восприятие.

В ряде работ отмечается направленность психологических способностей режиссёра на достижение внутреннего мира автора. Смильгис считает, что режиссёр должен быть психологом, так как «он должен проникнуть в тайное тайных души человеческой, понять и прочувствовать, что хотел сказать писатель устами своих героев «о времени и о себе».

Режиссёр должен обладать чувством стиля, чтобы легко разбираться в тонкостях письма того или иного автора, в его средствах выражения. А для этого он также должен идентифицировать (поставить себя на место автора), как бы проникнуть вовнутрь, в ту эпоху, которая им изображена; кроме того, режиссёр должен понимать сущность всех персонажей. Эту способность проникать в психику другого человека, сочувствовать ему в современной психологии называют эмпатией. Это то же самое, что принятие роли на себя. Помимо этого, психологические способности режиссёра имеют ещё одну направленность – на актёра.

Тонкость и глубина общения режиссёра с актёром, глубина их взаимоотношений – основа психологических способностей режиссёра.

Следует отметить, что психологические способности тесно взаимосвязаны с первой и второй функциями режиссёрской деятельности, выделенные В.И. Немировичем-Данченко, – функцией режиссёра-толкователя, куда он включает составной частью педагогические способности режиссёра, а также с функцией режиссёра-зеркала: «режиссёр-зеркало. Важнейшая его способность – почувствовать индивидуальность актёра, непрерывно в процессе работы следить, как в нём отражаются замыслы актёра и режиссёра, что ему идёт и что не идёт, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или иной задаче.

Одновременно и следовать за волей актёра, и направлять её, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтобы актёр воочию увидел себя, как в зеркале...». Из этого высказывания Немировича-Данченко наглядно видно, какое тесное переплетение, взаимозависимость и взаимообусловленность существует между психологическими и педагогическими способностями режиссёра.

Рассмотренные свойства личности, способности режиссёра проявляются на всех этапах его деятельности. Специфическое выражение они находят и в постановочной деятельности. Здесь также проявляется способность к целостному видению будущей постановки и психологические способности, необходимые в работе с актером. Его способности к толкованию произведения проявляются теперь в том, что он может донести свое понимание произведения, свое видение до коллектива актеров, а через них и до зрителей. Он должен соединить в

едином сплаве человеческие черты художественного образа, личности актера и реального человека.

Помимо рассмотренных способностей, деятельность режиссера требует и ряда других профессиональных качеств. Так, весьма важным являются его организаторские способности, значение которых особенно велико для режиссера любительского театра.

К.С. Станиславский предупреждал, что режиссер «это не тот, кто умеет разбираться в пьесе, советовать актерам, как надо играть, знает, как расположить актеров на сцене в декорациях. Режиссер – это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных. Конечно, многие знания он добывает в работе над определенной темой, но важно накапливать эти знания, чтобы в нужный момент их можно было применить. Итак, режиссер-толкователь, режиссер-педагог, режиссер-организатор всей постановочной работы. Он «... толкователь и организатор воплощения своего замысла. Режиссер должен уметь раскрыть все движения человеческой души, знать ее колебания, и это позволяет ему вместе с артистом, «через него» найти отклик в душах зрителей. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть, зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги. Театр всегда должен приносить людям радость познания мира. Театр, лишенный высоких принципов, для меня не театр, я не хочу ему служить, не верю, что он нужен людям, не верю, что у него есть перспективы».

Искусство режиссера заключается в том, что он является преобразователем мира, человека и общества, поэтому он не может быть равнодушным к добру и злу, беспристрастным к прекрасному и безобразному в жизни. Он должен быть борцом за идеалы и заражать своим отношением, своей позицией, своим видением актеров и зрителей. Поэтому его работа с актером является не только труднейшим, тонким делом, но и радостным. В этой работе соединяется правда жизненная, правда социальная и правда театральная, одна без другой существовать не могут. Как только нарушается это триединство, нет спектакля-представления, т.к. в нем нарушается гармония, к которой стремится весь творческий коллектив участников. Для достижения этой гармонии К.С. Станиславский в основу творческого процесса положил учение об этике, ее принципах, без которых невозможно коллективное искусство театра. Этика – учение о творческой дисциплине. Это художественные нормы, при которых формируется актер и без которых немислимо коллективное творчество».

Коллективность работы обусловлена самой природой театра, где работают драматурги, режиссер, артисты, художник, музыкальный

руководитель, хореограф и многие другие творческие и технические работники различных цехов, обслуживающих спектакль, театрализованное представление, культурно-досуговую программу и т.д.. Как правило, каждый из них представляет собой уникального, талантливого в своей области человека со своей позицией, опытом, знаниями, характером. Они должны быть объединены единой творческой целью – созданием будущей постановки, поэтому нравственные этические принципы являются основой их взаимоотношений. И там, где нарушаются эти принципы, не происходит создания той творческой атмосферы, при которой можно свободно творить, не происходит и творческих открытий, которые заставляют играть актеров а зрителей приходить на эти постановки. А.Д. Попов написал по этому поводу так: «Если Вы не испытывали чувство восхищения и преклонения перед красотой природы и человека, если не плакали и не возмущались при столкновении с низостью, несправедливостью и наглостью, если Вы не знаете, что такое мука бессонных ночей, когда одолевают сомнения в собственной правоте и преследует совесть за каждый ошибочный шаг в жизни и искусстве, Вы не можете быть настоящим художником. Бегите от «сухарей» и «схоластов». Искусство – это подвиг. В «тихой заводи» не родилось ни одно подлинно художественное произведение. Режиссер должен уметь убеждать и увлекать людей. Умник никогда не поверит в то, что можно построить атмосферу доброжелательства, внедрить в театре высокие эстетические начала. Он «негодяйски» объясняет все самые лучшие порывы своих товарищей. Скепсис и цинизм где-то рядом, скепсис – это подступы к цинизму, переходная форма цинизма. Циник ко всему в жизни равнодушен, ему на все наплевать. А ведь сила и глубина художника прежде всего определяются тем, насколько сильно в нем находит отклик жизнь людей».

Речь идет о духовном, нравственном в жизни человека, поэтому актеры и режиссер должны воспитывать все необходимые качества: нравственную чистоту, духовность, интеллект, чувство коллектива, уважение друг к другу и волю к активному действию. Без этих качеств творческий процесс невозможен. Творить, да еще в коллективе неординарных личностей – это особенно трудная задача, но если это происходит, возникает радостная, благоприятная атмосфера для творчества, для саморазвития и самосовершенствования личности и всего коллектива, для создания интересных, запоминающихся актерских ролей и спектаклей, культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

3. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Особенностью режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений является то, что режиссер творит особого рода синтетическое действие

из сочетаний слова, пластики, музыки, света, выстраивая его из разных номеров.

В процессе замысла будущей постановки, планируя её смысловую и эмоциональную структуру, режиссер каждый раз сочиняет действие, выстраивая её из разных номеров.

Режиссура КДП имеет свои отличия от театральной режиссуры:

В основе театральной режиссуры лежит пьеса, режиссуры КДП и театрализованных представлений- сценарий. Особенности работы над пьесой и сценарием совершенно разные.

Результатом работы режиссера театра является спектакль, а режиссера КДП – культурно-досуговая программа.

В спектакле действуют персонажи, а в КДП – реальные герои и ведущий.

Преобладают в основном:

- Информационно-дискуссионные;
- Зрелищные;
- Конкурсно-развлекательные;
- Фольклорные программы;

В театральной режиссуре спектакль повторяется много раз, а культурно-досуговая программа существует единожды.

В театральной режиссуре постановку обеспечивают профессиональные актеры, звукорежиссеры, осветители и др. специалисты, а КДП обеспечивают любители, способные исполнители, и каждый раз состав исполнителей меняется. Главная задача режиссера КДП заключается в том, чтобы выстроить единый пластический образ программы, создать его конструкцию, где каждый элемент находится в полном взаимодействии с другими элементами. Применяя метод монтажа (соединение отдельных номеров) режиссер выстраивает сценическое действие путем сопоставления номеров разных жанров. Номера, являясь строительным материалом программы, объединяются смысловым ходом и, как правило, выражают идею программы. Объединенные два-три номера составляют эпизод, в свою очередь эпизоды составляют основной драматургический стержень, подчиняются общей цели и идее программы. Большое внимание режиссер должен уделить кульминации программы, как смысловой эмоциональной вершине, к достижению которой стремится действие всей программы. Кульминация может быть в середине программы, ближе к финалу, в самом финале. Режиссер определяет кульминацию, подводит к ней весь ход действия и внутреннего и внешнего. На кульминацию должны работать все компоненты программы, подготавливая ее, помогая выявить ее разными выразительными средствами.

Театрализованное представление в наибольшей степени приближается к театральному спектаклю, об этом мы будем говорить

при рассмотрении данной формы. В заключении следует сказать, что учение Станиславского полностью применимо в режиссуре культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Мы еще не раз будем возвращаться и в теоретической и практической работе к открытым Станиславским методам, особенно в работе над анализом выбранного вами материала для постановок этюдов, номеров, культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

4 Этические и художественные принципы в работе с актёром и другими участниками творческого процесса

Искусство режиссера заключается в том, что он является преобразователем мира, человека и общества, поэтому он не может быть равнодушным к добру и злу, беспристрастным к прекрасному и безобразному в жизни. Он должен быть борцом за идеалы и заражать своим отношением, своей позицией, своим видением актеров и зрителей. Поэтому его работа с актером является не только труднейшим, тонким делом, но и радостным. В этой работе соединяется правда жизненная, правда социальная и правда театральная, одна без другой существовать не могут. Как только нарушается это триединство, нет спектакля, в нем нарушается гармония, к которой стремится весь коллектив театра. Для достижения гармонии всех составляющих театр компонентов К.С. Станиславский в основу творческого процесса положил учение об этике, ее принципах, без которых невозможно коллективное искусство театра. «Этика – это моральный кодекс поведения актеров и режиссеров в работе, но одновременно и условия для их развития, пути художественного формирования и технологического вооружения. Все, что включается великим режиссером в понятие «этика», является гигиеной творческого процесса актера. Этика – учение о творческой дисциплине. Это художественные нормы, при которых формируется актер и без которых немислимо коллективное творчество».

Коллективность работы обусловлена самой природой театра, где работают драматурги, режиссер, артисты, художник, музыкальный руководитель, хореограф и многие другие творческие и технические работники различных цехов, обслуживающих спектакль. Как правило, каждый из них представляет собой уникальных, талантливых в своей области людей со своей позицией, опытом, знаниями, характером. Они должны быть объединены единой творческой целью – созданием спектакля, поэтому нравственные этические принципы являются основой их взаимоотношений. И там, где нарушаются эти принципы, не происходит создание той творческой атмосферы, при которой можно свободно творить, не происходит и творческих открытий, которые заставляют играть актеров, а зрителей приходить в этот театр. А.Д. Попов написал по этому поводу так: «Если Вы не испытывали чувство восхищения и преклонения перед красотой природы и человека, если не

плакали и не возмущались при столкновении с низостью, несправедливостью и наглостью, если Вы не знаете, что такое мука бессонных ночей, когда одолевают сомнения в собственной правоте и преследует совесть за каждый ошибочный шаг в жизни и искусстве, Вы не можете быть настоящим художником. Бегите от «сухарей» и «схоластов». Искусство – это подвиг. В «тихой заводи» не родилось ни одно подлинно художественное произведение. Режиссер должен уметь убеждать и увлекать людей. Умник никогда не поверит в то, что можно построить атмосферу доброжелательства, внедрить в театре высокие эстетические начала. Он «негодяйски» объясняет все самые лучшие порывы своих товарищей. Скепсис и цинизм где-то рядом, скепсис – это подступы к цинизму, переходная форма цинизма. Циник ко всему в жизни равнодушен, ему на все наплевать. А ведь сила и глубина художника прежде всего определяются тем, насколько сильно в нем находит отклик жизнь людей».

Речь идет о духовном, нравственном в жизни человека, поэтому актеры и режиссер должны воспитывать все необходимые качества: нравственную чистоту, духовность, интеллект, чувство коллектива, уважение друг к другу и волю к активному действию. Без этих качеств творческий процесс невозможен. Творить, да еще в коллективе неординарных личностей – это особенно трудная задача, но если это происходит, возникает радостная, благоприятная атмосфера для творчества, для саморазвития и самосовершенствования личности и всего коллектива, для создания интересных, запоминающихся актерских ролей и спектаклей.

Тема 2. Сценическое действие как основа творчества. Элементы сценического действия. Психофизические действия актера. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.

План:

1. Сценическое действие как основа творчества.
2. Элементы сценического действия.
3. Психофизические действия актера.
4. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.

Сценическое действие – волевой акт, направленный на выполнение определенной цели. Основой творчества актера является действие. Действие может быть внешним и внутренним, т.е. направленным на внешний объект и внутрь себя, на осмысление какой-то задачи. На сцене нельзя действовать вообще, действие должно быть точно определено режиссером, оно должно быть точным, целесообразным, продуктивным и активным. Для того, чтобы актеру начать действовать, необходимо знать, что он хочет и что надо сделать,

чтобы достичь своей цели, т.е. иметь объект и активные желания действовать.

Действие, как правило, определяется активным глаголом. Очень часто на сцене действие подменяется чувством. Это ведет к наигрышу, штампам в актерской игре. Чувство возникает в результате действия, а не наоборот.

К.С. Станиславский боролся со штампами в актерской игре, поэтому искал пути, как подвести актера к верному сценическому самоощущению и подлинному существованию. В актерской игре наблюдаются два направления, которые представляют разные школы:

- школа представления,
- школа переживания.

Школа представления - раз и навсегда зафиксированные приемы актерской игры, которые постоянно повторяются на всех репетициях, здесь главенствует форма, а не содержание, чувство часто обозначается, но не проживается актером в каждую минуту своего существования на сцене. К.С. Станиславский искал пути наибольшего приближения актера к образу и правде его поведения на сцене. «Здесь, сейчас и сегодня» – актер должен проживать свою роль. «Он искал в работе актера над ролью жизнь человеческого духа» – поэтому пришел к открытию сверхзадачи актера и сквозного действия т.е. его стремления. Сверхзадача – это его хотение достичь цели. Сквозное действие – стремление к выполнению сверхзадачи, это путь действий, поступков, который ведут к достижению сверхзадачи и чем больше будет препятствий на этом пути, тем активнее будет у актера стремление к ее выполнению, он должен будет преодолеть эти препятствия, т.е. выполнить, решить ряд задач, которые приблизят его к цели. Требовался другой актер способный к такому существованию в образе, поэтому К.С. Станиславский пришел к методу физических действий, которые бы помогали актеру на сцене т.к. физическое действие не существует без психических процессов, происходящих с человеком, поэтому он назвал этот метод психофизическим, которое проходя путь от себя к образу, по праву является материалом актерского искусства.

Актер должен задавать себе вопросы: «что я делаю, для чего я делаю и как я делаю». «Что я делаю» – это действие, «для чего я делаю» – это объяснение своих действий и поступков, «как я делаю» – это форма моих действий и поступков. К.С. Станиславский стремился создать определенные условия для творчества актера, прежде всего готовя его психофизический аппарат для творчества, для проживания роли. Он разрабатывал актерский тренинг, различного рода задания и упражнения на развитие внимания, воображения, логики и последовательности действия, на отношение к окружающему миру в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Очень большое внимание К.С. Станиславский уделял словесному действию как воздействию

словом актера на зрителя, образности произнесенного актером слова, изучению текста и его подтекста. Он искал ответы на все вопросы поведения актера на сцене, сравнивая их с поведением в жизненными обстоятельствами.

Рассматривая такой элемент актерского мастерства, как сценическое внимание, он говорил, что в жизни внимание у человека бывает произвольное и непроизвольное. Произвольное внимание зависит от нашей воли, поэтому и на сцене так же у актера внимание произвольное. В сценической жизни актера существует много обстоятельств, которые не дают сконцентрироваться на определенном объекте или на решении определенной задачи. Внимание необходимо исполнителю на протяжении всего пребывания его на сцене: внимание к партнеру, его репликам, его действиям, поступкам, поэтому актеру необходимо научиться быть сконцентрированным, внимательным, и уметь абстрагироваться от всего, что может ему мешать сосредоточиться в определенных предлагаемых обстоятельствах. Для развития внимания и других необходимых качеств и способностей актерского мастерства (воображения, логики и последовательности, веры и наивности, образного мышления и др.) был создан актерский тренинг, элементы которого мы будем использовать на практических и индивидуальных занятиях в работе над этюдами и другими постановками.

Метод простых физических действий является логическим продолжением длительной исследовательской работы К.С. Станиславского в области актерской психотехники. Он постоянно искал самые точные, самые совершенные приемы создания сценического образа. Он исходил из непреложного положения сценического реализма: чувство играть нельзя, искусство актера-это искусство внутреннего и внешнего действия. К.С. Станиславский был озабочен тем, чтобы искусство переживания опиралось на надежную актерскую психотехнику, чтобы актер в совершенстве владел «техникой переживания», безотказно действующей в каждую минуту его существования на сцене. Поставленную задачу и решает метод физических действий К.С. Станиславский говорил: только для того, чтобы войти на сцену по-человечески, а не по-актерски, вам пришлось узнать, кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы войти на сцену, необходимо познание жизни пьесы и своего к ней отношения. К.С.Станиславский считал, что через физическую задачу прокладывается путь к сценической правде. Актер не может себе позволить приблизительного выполнения даже самого незначительного внешнего движения. Актер не может только делать вид, что выполняет

то, что выполняет то или иное действие. Он обязан действовать точно, верно, оправданно без какого бы то ни было внешнего представительства. Уже от того, как актер открыл дверь, на сцену, как он опустил в кресло, как он начал писать письмо, должно рождаться живое ощущение правды.

Известное требование системы ничего не играть, ничего не изображать – в новом методе звучит с еще большей категоричностью. Актеру на сцене надлежит действовать конкретно, точно, целесообразно и заинтересованно, добиваясь осуществления поставленной задачи. Станиславский не разграничивал искусственно психологическое и физическое действие, он подчеркивал органическое единство психофизической жизни человека. В каждом физическом действии, – говорил К.С. Станиславский, надо находить внутреннюю сущность. «Делайте все физические действия до самого конца, но в конце концов ищите, для чего же вы все это делаете, намечайте эту внутреннюю цель...»

Через правду физического действия Станиславский достигал убедительности внутренней жизни образа. Он считал, что актер должен разложить каждое чувство на действия. Когда актер идет по верной физической линии, тогда и внутренняя жизнь неизбежно идет параллельно и у актера возникает в результате необходимое и верное чувство.

Пауза на сцене. Владимир Иванович Немирович-Данченко не переносил пустых пауз на сцене. Само молчание должно быть глубоко содержательным. Такая роль будет сыграна лишь тогда, когда актер владеет течением мысли героя. Только если он видит сам то, о чем говорит, сможет он заразить этим видением зрителя.

Общение не может быть без внутреннего монолога – Немирович-Данченко наталкивал актера на тот поток невысказанных слов, которые мелькают в голове человека в самом процессе разговора по ходу его. Между слушающим и говорящим происходит непрерывный процесс общения. От внутреннего монолога зависит как рассказать, а от текста – что рассказать, говорит Владимир Иванович Немирович-Данченко.

От актера требуется слияние психического и физического, т.е. передача точного физического самочувствия в данную минуту Владимир Иванович считал, что проблема физического самочувствия актера целиком обращена к нервной системе и связана с работой эмоциональной памяти. Он потому так дорожил этим элементом внутренней техники, что видел в нем ключ к актерской эмоции, к тем особым нервам, которые делают искусство заразительным, способным волновать человеческие сердца.

Тема 3. Создание этюдов на органическое молчание на основе жизненных наблюдений: одиночного, парного, массового

Прежде чем приступить к созданию этюдов на органическое молчание, необходимо научиться наблюдать жизнь во всех ее проявлениях, находить жизненные ситуации, когда не требуется разговора между исполнителями, а идет внутренний напряженный диалог между ними, а зритель понимает, что происходит. Пока идет наблюдение и студенты ищут объект своего внимания на занятиях по режиссуре мы рассмотрим, что в искусстве актера есть два направления: переживание в каждый момент существования актера, проживание духовной жизни и представление её, раз и навсегда зафиксированная, даже иногда яркая, форма. Об этом мы говорили в лекции, когда рассматривали сценическое действие, которое является основой сценического искусства. Но для того чтобы научиться действовать на сцене, актеру необходимо подготовить свой организм для его выполнения, необходимо узнать элементы сценического действия; его составляющие: Для этого необходимо преодоление неблагоприятных условий публичности творчества, поэтому занятия начинаются с упражнений, в которых будут заключены самые простые жизненные действия, и ещё не осложненные творческим вымыслом, упражнения на развитие внимания, воображения, логику построения определенной задачи, наблюдательности, памяти, в том числе эмоциональной памяти, точного темпа ритма, освобождение мышц от зажима и так далее. Этих упражнений множество, они подсказываются самой жизнью и хорошо разработаны театральной школой. Каждое упражнение развивает целый комплекс способностей. Подробно этим мы будем заниматься на лабораторных и индивидуальных занятиях.

Рассмотрим что такое сценический этюд, в чём его отличие от упражнения. В каждом искусстве – музыкальном, художественном, хореографическом, есть такое понятие как этюд, имеющее свое определенное содержание и специфику. Имеет свою специфику и театральный этюд – он предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведение действующих в нём лиц. В упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет определенной точной сверхзадачи, ее заменяет творческая цель. В этюде непременным условием является художественный замысел и конечно же хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. В этюде в отличие от упражнений исключается элемент случайности в развитии событий. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнении либо совсем отсутствуют, либо возникают случайно, как исключение. В этюде исполнитель действует от своего имени, в известных им жизненных обстоятельствах. Часть упражнения перерастает в этюд, когда в работе над ним оно постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, уточняется событие, возникает определенный сюжет, определяется цель, намечается линия сквозного действия, определяется логика

поведения действующих лиц. Этюд должен содержать, хотя бы в первоначальном замысле, все элементы художественности, присущие произведению сценического искусства. В этюде раскрывается мировоззрение, определяется художественный вкус, кругозор исполнителя. В этюде его исполнение требует не только известной технической подготовленности, умения воспроизвести в сценической форме какое-то жизненное наблюдение, но и верно объяснить его, выразить к нему собственное отношение. Поэтому работа над созданием этюдов на жизненное наблюдение имеет огромное значение для формирования мировоззрения режиссера, его мироощущения, его нравственной, гражданской позиции по отношению к происходящим событиям. Одиночные этюды на беспредметное действие с одной стороны направлены на освоение элементов актерского мастерства, с другой - режиссерского, так как исполнитель в нём сам действует в предлагаемых обстоятельствах и сам является его постановщиком. При освоении замысла парных или групповых этюдов задача усложняется, как в поведении актера, так и в режиссерском решении этюдов, так как здесь появляется партнер или несколько действующих лиц и необходимо выстроить не только логику действий каждого исполнителя но и выстроить между ними взаимодействие. Очень важным является выстроить общение между исполнителями, в основе которого непременно лежит конфликт, и здесь определение сверхзадачи режиссером является тем фарватером, который направляет всё поведение актеров по сквозному действию, по событиям, происходящим в этюде, к сверхзадаче, которая выражает нравственную, гражданскую позицию постановщика данного этюда. Парные и групповые этюды направлены на раскрытие взаимоотношений партнеров, на непрерывность их взаимодействия, выстраивание условий этих отношений, здесь очень важным являются те приспособления, которые режиссер совместно с актером находит, выстраивая взаимоотношения партнеров в условиях органического оправданного молчания.

Замысел парного, группового и массового этюдов, построение в них событий, определение сюжетной линии, построение конфликта, борьбы действующих лиц за свои взгляды имеет для режиссера определяющее значение в воплощении сверхзадачи этюда. Режиссер создает актерам условия, в которых они действуют, используя необходимые выразительные средства, иногда использует музыку как одно из средств организации сценического действия, свет, организует для исполнителей сценическое пространство для их наиболее правдивого поведения на сцене. Следует отметить, что замысел и постановка массового этюда является для режиссера наиболее сложным этапом в работе над этюдами, так как количество участников увеличивается в несколько раз и режиссеру нужно выстроить поведение

каждого исполнителя в определенных в предлагаемых обстоятельствах. Массовый этюд ставит перед его исполнителями общие художественные задачи: умение найти свое место в общей художественной композиции, определить логику своего поведения в массе, когда нужно привлечь к себе всеобщее внимание, или, напротив, стать незаметным, отступить на второй план и так далее. В массовом этюде режиссер также применяет некоторые выразительные средства, элементы воплощения, поиск пластической выразительности, определённых мизансцен, темпа и ритма, в котором действуют исполнители. В массовом этюде важно выстроить действия, события по нарастающей степени напряженности с учетом восприятия зрителями. Режиссеру этюдов необходимо осуществить и литературную запись создания своего этюда, начиная от замысла до его воплощения по тем компонентам, которые он решал на протяжении всей работы.

Тема 4. Режиссура номера как части программы культурно-досуговой деятельности и театрализованного представления

Особенности работы режиссера над номером как частью культурно досуговой программы.

В сценарии театрализованного представления, либо культурно-досуговой программы номер можно определить как отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой. Композиционное построение номера соответствует структуре любого драматического действия. В нём может быть экспозиция, затем завязкой действия, его развития, исходя из конкретного материала и задач постановщика кульминационным моментом является наивысшая точка напряжения, обнажение конфликта, приводящие его к относительной завершенности, то есть к финальному событию. В номере может иметь место пролог и эпилог. Мы можем отметить, что номер строится по всем законам драматургии. Безусловно, номер является составной частью культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Материалом для создания номера могут служить литературное произведение: стихи, песни, басни, сказки и так далее. Критериями отбора художественного материала для инсценировки номера является высокая концентрация содержание материала, его краткость, идейно-тематическая направленность, событийность, образность языка, наличие конфликта, современность звучания проблемы, эмоциональность восприятия произведения.

Следует отметить, что материалом для создания номера являются не только литературные, речевые номера, но и музыкальные, пластико-хореографические, смешанные «оригинальные» номера. Видовых групп может быть великое множество. Без видовых признаков невозможно определить и жанровых особенностей мизансценирования выбранного

материала. Общими принципами и законами мизансценирования материала является:

- замена описательного ряда зримым;
- нахождение драматического и духовного эквивалента произведения;
- созвучность гражданской позиции режиссера с позицией автора;
- определение сюжетного и композиционного построения, жанровой принадлежности произведения, создание параллельного ряда;
- передача описательных моментов с помощью театральных выразительных средств (мимика, действия актера, его внутренние монологи, декорация, бутафория, смысловые акценты, музыкальные, шумовые, световые и другие средства технической выразительности).

Важнейшими направлениями театрализации как основного метода режиссера является художественная организация материала, заключающая в себе органический синтез средств идейно-эмоционального воздействия. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый вид театрализации являются иносказательные выразительные средства: символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создаёт в номере, в театрализованном представлении полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Крупнейший театральный режиссер и педагог Г.А. Товстоногов, неоднократно ставивший театрализованные представления и праздники на стадионах и концертных залах Ленинграда, был озабочен образным решением большинства эпизодов в своих постановках. Он считал, что искусство внешнего правдоподобия умирает, что возникает театр другой, поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. «Любое действие, – считал Г. А.Товстоногов, – должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, не иллюстрацию. Тогда каждая деталь на сцене превращается в реалистический символ».

Мысль Товстоногова имеет прямое отношение к театрализации. Поэтическое, философское, документальное звучание отдельных театрализованных номеров, театрализованных представлений требует от режиссера знания закономерностей использования иносказательных выразительных средств и их отличия друг от друга. Символ, метафора, аллегория являются основными выразительными средствами иносказаний. Они проявляются в особом характере переживаний, вызванных художественным образом. Метафорическая образность включает в себе понятие, где ассоциация вводит в изображение подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания.

Работая над учебным спектаклем-концертом «зримая песня» Г. А. Товстоногов требовал от студентов не иллюстративного перенесения текста песни на сцену, а режиссерского осмысления его, создания художественного образа, основной мысли – сверхзадачи. Поэтому главным принципом театрализации песни, делающим «зримую песню» действием является образное её решение. Надо отметить, что содержанием песни является стих и мелодия. В театрализации стиха и песни много общего, но они не равноценны, так как поэтический и музыкальный строй песни требует более сложной, синтетической образности, где есть слова, ритм, мелодия, пластика, требуется комплекс выразительных средств, при помощи которых режиссер воплощает событие, о котором говорится в песне.

Образное решение сверхзадачи режиссера проходит в замысле постановки зримой песни следующие этапы:

- определение сверхзадачи режиссёра, созвучной авторской идее;
- определение предлагаемых обстоятельств (эпоха, время, события);
- определение линии действия и противодействия, то есть главного конфликта, предмета борьбы; эмоционального отношения к действующим лицам и их поступкам, построение действия согласно событийного ряда;
- определение жанра, построение ассоциативного ряда и нахождение образного строя главной мысли театрализованной песни, то есть её сверхзадачи.

Режиссерский замысел номера, идейно-тематический анализ литературного материала.

Режиссерский замысел будущей постановки номера начинается с поиска социально значимой проблемы и произведения, отражающего эту проблему. После того, как выбор литературного материала сделан, начинается его анализ. Режиссер определяет тему произведения, авторскую идею, определяет конфликт, выделяет проблему, анализирует композицию стиха, исходя из сверхзадачи будущей постановки (для кого я ставлю, что я хочу сказать зрителю). Как развивается событийно сверхзадача будущей постановки номера, через какие события она выстраивается, какое событие является предшествующим, что лежит в завязке, как происходит развитие действия, через какое событие, как выражается кульминационное событие, где обнажается конфликт, вскрывается открыто борьба противоборствующих сторон и что за событие приводит к развязке, к финалу. В произведении чаще всего есть пролог и эпилог и их необходимо также определить режиссеру. Очень важно вылить по событийному ряду сквозное действие, ведущее к сверхзадаче. точное, четкое определение режиссером сверхзадачи является

основополагающим условием всей дальнейшей аналитической работы. Безусловно, в идейно-тематическом анализе произведения необходимо выявить и понять режиссеру все предлагаемые обстоятельства, в которых оно было написано (эпоха, время, события), изучить произведения автора, его боль и радость, понять, что он отстаивал, за какие идеалы боролся. Режиссер должен понять, какое событие послужило толчком к написанию данного произведения, что испытал автор, какие чувства заставили его взяться за создание данного произведения.

Вторым этапом режиссерской работы является создание замысла постановки будущего номера. Уже при анализе литературного материала (далее будем называть «стиха»), режиссер выстраивает в своем воображении ассоциативные образы, которое потом и лягут в основу его постановки. В постановочной работе он должен увидеть, как будут происходить эти события на сцене, кто будет их носителем, какие будут актеры, кто из них будет играть главную роль, достаточно ли у него темперамента для передачи мыслей и чувств, которые заложены автором произведения и которые испытал и режиссёр, смогут ли актеры донести их до зрителя. Потому выбор актеров имеет определяющее значение в работе режиссера. Режиссер должен увидеть свою постановку в определенном месте действия, в условиях определенной сценической площадки, в декорациях; определить центральные мизансцены, которые будут созвучны его сверхзадаче; услышать музыкальное сопровождение отдельных сцен; определить световое решение, так как свет является ярким выразительным средством; должен увидеть актеров в определенных, соответствующих эпохе и событиям костюмах или элементах костюма. Может быть, на этапе замысла будущей постановки не всё сразу им определится, но постепенно режиссер приходит от этапа аналитического к практическому воплощению своего замысла.

Тема 5. Театрализованные представления и их особенности.

Принципы и приемы режиссуры театрализованных представлений.

План:

1. Особенности создания театрализованного представления.

2. Этапы драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения театрализованного представления: режиссерский замысел и режиссерское воплощение.

3. Иносказательные выразительные средства режиссерской работы над театрализованным представлением: символ, метафора, аллегория.

1. Особенности создания театрализованного представления.

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.

2. Этапы драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения театрализованного представления: режиссерский замысел и режиссерское воплощение.

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. И в его воображении постепенно начинают возникать отдельные моменты будущей постановки, иногда они видятся смутно, иногда ярко, то возникает какая-то мизансцена, то вдруг почувствуется атмосфера какого-либо эпизода, то вдруг увидится какая-то деталь декорации. И так постепенно в воображении режиссера возникает замысел будущего театрализованного представления, либо культурно-досуговой программы.

При создании культурно-досуговых программ часто используются уже готовые сценарии, взятые из Интернета или из методической литературы. Такой сценарий требует проведения его тщательного анализа. Специалисту досуга необходимо будет привести его в соответствие с конкретными условиями его воплощения. Он может

выступать только в качестве идеи, основы замысла, но он потребует обязательной доработки, изменений, внесения новых номеров и эпизодов.

Первый аналитический этап режиссерской деятельности в условиях, когда он является и сценаристом программы, реализуется им в ходе написания сценария, в котором органично сочетаются и литературные, и режиссерско-постановочные задачи. Два вида художественной деятельности объединяются единым творческим замыслом. Это очень важно потому, что замыслы сценариста и режиссера не всегда совпадают. Режиссерский замысел связан всеми узами с идеей и сверхзадачей культурно-досуговой программы, ее современностью, актуальностью, с определенным социумом, для которого создается программа, поэтому режиссеру, если он использует в своей работе готовый сценарий, необходимо глубоко разобраться и глубоко проанализировать и понять замысел сценариста.

Второй этап режиссерской деятельности заключается в воплощении замысла. Самая интересная мысль, предвидения, которые режиссер выстраивает в своем воображении, не станут искусством, пока они не переведены в образную форму. Эта задача является главной для режиссера, как идейного руководителя. Волнующая его сверхзадача постановки, потребность высказаться по этому поводу, поделиться своими мыслями и чувствами со зрителем, найти в зале единомышленников, 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 актер. Именно он, по выражению К.С. Станиславского, является «единственным царем и владыкой сцены». Все другие выразительные средства он считал вспомогательными, поэтому задача режиссера заключается в верном распределении ролей. Девяносто процентов успеха, считал Станиславский, зависит от верного распределения ролей. Режиссеру необходимо не просто довести до сведения актеров свой замысел, он должен увлечь им актеров, заразить своими мыслями и чувствами, взволновать их, сделать своими единомышленниками, а не просто исполнителями его воли.

Практический этап воплощения замысла режиссера включает в себя наличие масштабной актуальной темы, проблемы, яркого конфликта; верно определенной и волнующей сверхзадачи; точно выстроенного сквозного действия, ведущего к сверхзадаче; композиционного построения отдельных частей, создающих целое; разработки действенной основы актерской жизни на сцене; использования иносказательных выразительных средств (метафора,

аллегория, символ); создания мыслительных ассоциаций так называемого «моста» между сценой и зрителем; мизансценирования; сценографии; музыкального решения; светотехнического решения; определения костюма для исполнителей; создания атмосферы для творческой работы всего коллектива исполнителей путем организации коллективно-индивидуального театрального творчества; написания постановочного плана; разработки музыкально-шумовой и светотехнической партитуры; создания монтажного листа; проведения технических, прогонных, генеральных репетиций; организации показа для зрителя.

Выполнение этих задач требует от режиссера 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/.

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

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

3. Иносказательные выразительные средства режиссера.

Ведущими выразительными средствами являются иносказательные выразительные средства – символ, метафора и аллегория, которые помогают режиссеру в создании художественного образа на сцене, раскрытию 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.

Некоторые художники усматривали в знаке не смысловую, а только ассоциативную связь со зрительским восприятием. На определенном восприятии цвета строил свою музыку композитор Скрябин. Художник Сезан считал, что можно легко добиться ощущения тяжести и глубины известными геометрическими фигурами. Конечно можно допустить, что так оно и есть. Знаки линий, цвета, формы и т.п. могут быть связаны с определенным эмоциональным состоянием, которое они вызывают, но наибольшее воздействие названные знаки оказывают на человека только тогда, когда они воспринимаются не сами по себе, а в определенном содержательном контексте.

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 рощи); метафора-загадка, когда объект замещается другим объектом («Били копыта по мерзлым глазницам» – вместо по «булыжникам»); метафора, в которой объекту приписываются свойства других предметов («Ядовитый взгляд», «Жизнь сторела»).

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. «Внешнее оформление спектакля должно быть построено на поэтическом начале, – говорил В.И. Немирович-Данченко, – надо дать провинциальному дому не натуралистическое, а наполнить его

поэтическим настроением. Солнечная гамма света, заливающая все, – и минимальное количество предметов».

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.

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. 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.

В поэтическом словаре А. Квятковского аллегория 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 двухплановость. 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 аллегию в массовых праздниках 20-х годов (сжигали гидру контрреволюции в театрализованном представлении).

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

Тема 6. Выразительные средства в работе режиссера над театрализованным представлением.

План:

1. Выразительные средства режиссера в создании театрализованного представления: мизансценирование, декоративно-художественное оформление, световое и музыкальное решение, сценический костюм и др.
2. Работа с актерами и с другими исполнителями.
3. Организация прогонных, технических и генеральных репетиций.
4. Составление монтажной партитуры для воплощения театрализованного представления.
5. Генеральная репетиция как завершающий этап постановки театрализованного представления.

1. Выразительные средства режиссера.

Важным выразительным средством является мизансценирование как наиболее 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 осевой 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 – плоскостное изображение какого-либо

сюжета, пейзажа на холсте; конструктивные декорации – объемные инженерно-технические сооружения, устанавливающиеся на планшете сцены, символизирующие какой-то художественный образ; динамические декорации, в основе которых лежит движение, перемещение и трансформация детали или всех декораций, меняющих семантический смысл того или иного блока, эпизода представления; игровые декорации, представляющие собой художественные детали, имеющие непосредственное отношение к сценическому действию исполнителей (атрибутика, реквизит); световые декорации, создающие определенную атмосферу сценического действия (рассвет, закат, сумерки, ночь, снег, дождь); фото-видеодекорации, в которых оформление сценического пространства происходит с помощью проекционной аппаратуры; внерамповые декорации, когда декоративные элементы оформления осуществляются за пределами сцены: оформление фойе, залов, гостиных, оформление улиц, парков, площадей.

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 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 подлинный 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.

2. Работа с актерами и с другими исполнителями.

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. Режиссер должен уметь прислушиваться к советам профессионалов, уметь использовать их

профессиональные знания в постановке программы. Задача режиссера – сделать их не просто исполнителями его воли, а сотворцами. Только в атмосфере сотворчества возникает взаимопонимание, направленное на конечный результат.

3. Организация прогонных, технических и генеральных репетиций.

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

Первые репетиции начинаются с застольного периода, когда идет анализ материала, устанавливаются мировоззренческие позиции между актерами и режиссером, идет процесс не только аналитического восприятия материала, но обязательно поиск эмоционального, чувственного отношения к происходящим событиям, определяются задачи, сквозное действие, ведущее к сверхзадаче. Задача режиссера – донести свой замысел до актера, увлечь их. 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 необходимых для данного действия 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. И здесь играет огромную роль составление режиссером монтажного листа будущего представления. Известный режиссер массовых театрализованных представлений И.М. Туманов предлагает монтажный лист из следующих компонентов.

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

4. Составление монтажной партитуры для воплощения театрализованного представления.

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 дать возможность исполнителям ощутить целостное действие, перспективу его развития, почувствовать атмосферу, в которой актер действует, ощутить темпоритм действия, проверить точность использования выразительных средств. Режиссеру необходимо выдерживать 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 темпоритма, уточнение и репетиции по замечаниям.

5. Генеральная репетиция как завершающий этап постановки театрализованного представления.

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.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Практические и индивидуальные занятия

Тема 2. Сценическое действие как основа творчества
Элементы сценического действия. Психофизическое действие актёра. Исполнительский тренинг и его значение для овладения сценическим действием. Сценическое внимание. Упражнение.

Внимание в жизни произвольное и непрерывное. Сценическое внимание произвольное, зависит от нашего волевого усилия, потому что в сценической жизни существует очень много обстоятельств, которые не дают сконцентрироваться, отвлекают внимание. Внимание необходимо исполнителю в течение всего нахождения на сцене (внимание к партнеру, реплика). Необходимо научиться быть сконцентрированным, внимательным и уметь абстрагироваться от всего. Этому способствуют следующие упражнения:

печатная машинка;

каталог предметов;

вороны и воробьи;

колесо внимания (огромный, средний, малый) и др.

Сценическое действие. Упражнение.

Основой творчества является действие. На сценической площадке исполнителю необходимо действовать внутренне (словесно) и внешне

(физически), а не пробовать думать о чувствах, когда актёр начнёт играть чувство, это будет наигрыш — признак ремесла и штампа.

Студент должен понять, что на сцене нельзя действовать в целом, следует действовать обоснованно, продуктивно. Чтобы начать действовать, нужно знать, чего я хочу, для реализации своего желания должен быть объект и стремление к действию, только при этих условиях возможно исполнить свои желания.

Схема действия: желание — стремление — задача — действие.

Упражнение: а) осмотреть помещение, померить шагами, а затем выполнить это задание с постановкой цели (для чего); б) осмотреть помещение, чтобы разместить выставку, обменять квартиру и т. д.

Упражнение на чувство правды, логики действия, этюды.

Исполнителю необходимо добиться правды искусственных действий и чувств. Сценическая правда должна быть настоящей, как в жизни, но с учётом творческой задумки.

Упражнение на развитие чувства правды, логики и последовательности действий (физических) с воображаемыми предметами (на выбор): а) вдеть нитку в иголку и шить; б) стирать бельё в тазу, отжимать бельё; в) пить чай с лимоном; г) рубить дрова и др.

Развитие творческого воображения.

Творческая деятельность исполнителя возникает и проходит в плоскости воображения и фантазии. Фантазия — это мысленные представления, которые переносят нас в исключительные условия и обстоятельства, которых мы не знаем, не проживали и не видели, которых не было у нас в реальности. Представление — воссоздание того, что было пережито или мы видели, что знакомо нам.

Изучение и усвоение элементов представления происходит в следующем порядке:

1. Развитие представления в реальной плоскости
2. Развитие представления и фантазии в воображаемой плоскости
3. Видение внутреннего зрения (кинолента видений)

Развитие воображения в реальной плоскости.

Оно должно быть активным, логичным и последовательным, целенаправленным. Студент должен дать конкретный ответ на вопрос где, когда, почему, как, чего - это пробуждает воображение.

Упражнения: а) смена времени суток: ночью, в темноте, при свечах. У каждого в руке воображаемая свеча, фонарик; б) Смена времени года. Лето жаркое, слишком жаркое, невыносимо жаркое. Зима. Холодно. Сосульки, весна.

Студент должен придумать этюды на фантазирование предметов: зонт, газеты, скамейка, и другие. В этюде должны быть действия и должна быть построена линия действия.

Развитие представления в реальной плоскости.

Упражнения на предметы, глаголы. Необходимо следить, чтобы предмет был главным, чтобы на нём строился весь сюжет. Придумать линию действия с событием, конфликтной ситуации. Предметы: часы, зонт, ключи, лотерейный билет, букет цветов, прилавок, касса, пиджак, туфли, лужа, ров, ручей, собака, камень, змея (действовать как с воображаемыми предметами).

Упражнение: логично оправдать связь слов и придумать линию действия с событием и конфликтом. например: газета - прятать - вот горе! Книга - выбрасывать - так лучше; облигация - искать - вот так, да; телефон - ждать - вот досада; деньги - считать - ничего не понимаю; стул - убирать - я так и знал. Действовать с воображаемыми предметами, причём последние слова произносятся вслух.

Каждый студент приносит на практические занятия свою задумку и проигрывает линию действия. в этюде должно быть событие (что-то случилось).

Развитие представления и фантазии в плоскости воображения.

Характерность. На занятиях разыгрывается упражнение «Игры предков». Успех игры зависит от фантазии студентов. Отсутствие ограничений и жестких условий игры способствует развитию и проявлению фантазии, смелость, своеволие и других качеств. Задание даёт преподаватель. все студенты - «племя предков», разговаривают на первобытном языке.

Этапы игры: а) распределение ролей, придумывание характерных черт для своего героя (возраст, внешний вид, линия поведения); б) выбор поводыря племени, соревнования сильнейших за право быть поводырем; в) праздник огня, посвященный новому поводырем; г) изгнание злых духов, принесение жертвы Богу здорового духа; посвящение в члены племени.

Студент должен создать внутреннюю характерность (Я в предлагаемых обстоятельствах); определить характер действующего лица, зерно, эмоциональную сущность образом, так как поступки, действия возникают из характера действующего лица.

Тема 3. Создание этюдов на органическое молчание на основе жизненных наблюдений: одиночного, парного, массового.

Сценическая наивность, взаимодействия со словом. Этюды.

Чтобы развить сценическую наивность, необходимые жизненные наблюдения. Наивность искренне проявляется у детей. К.С. Станиславский говорил, что дети знают то, во что они могут поверить, и то что необходимо не замечать. Воспринимать то, что видишь как настоящее на сцене - обязательное условие.

Этюды на сценическую наивность:

- птичья ферма (куры, гуси, утки, петух и др.)

- скотоводческая ферма
- зоопарк
- цирк
- оркестр
- оживление витрины
- мастерская игрушек.

Эти упражнения, кроме наивности и веры развивают внимание, наблюдательность, способность находить характерные черты образа.

Предлагаемые обстоятельства, “если бы”, “чтобы”.

Упражнение.

Отношения - это своеобразное воздействие одного на другого при непрерывной внутренней взаимосвязи. Складывается из отдачи и восприятие.

Отношения - действия двухсторонние, необходимо следить за каждым внутренним и внешним действием партнера и незамедлительно реагировать и вносить изменения в свои действия. Отношения - действие непрерывная.

Органический процесс отношений складывается из 5 моментов:

- ориентирование в окружающих условиях
- привлечение к себе внимания объекта
- выявление настроения объекта
- передача своих мыслей, эмоций
- отзыв объекта.

Характерность. Сценические этюды.

На занятиях разыгрывается упражнение «игры предков».

Этапы игры: а) распределение ролей, придумывание характерных черт для своего героя (возраст, внешний вид, линия поведения); б) выбор поводыря племени, соревнования сильнейших за право быть поводырем; в) праздник огня, посвященный новому поводырем; г) изгнание злых духов, принесение жертвы Богу здорового духа; посвящение в члены племени.

Посвящая в члены племени, возобновляя обычаи жизни племени предков, исполнители через игровые ситуации должны передать установленные нормы, характер и особенности отношений в племени, необходимо добиться от студентов понимание действий в зависимости от внутренней и внешней характерности образа.

Составление необычного монолога.

Студент должен выбрать любой неодушевленный предмет и придумать рассказ от первого лица, которым выразительно определен конфликт, построен событийный ряд, найдены поведенческие характеристики, пластическое решение предмета (будильник, парус, волна, шарик, зонт и другие).

Основная цель - развитие творческого воображения и исполнительского мастерства студентов.

Тема 5. Режиссерская задумка номера. Идеино-тематический анализ литературного материала.

Определение особенности отношений между действующими лицами в номере.

Уточнение конфликта роли в связи с режиссерской задумкой, определение сверхзадачи роли и сквозного действия. Выявление взаимоотношений между героями, установление предмета борьбы между действующими лицами, определение задач, анализ текста, раскрытием подтекста.

Отбор художественного произведения для инсценировки.

Смешанные жанры. особенности работы над зримым стихотворением, песни, массовые сцены. Первый и второй планы. Темпоритм. Использование в работе над номером фольклорного материала (мелодии, стихи, хороводы, забавы)

Постановка зримо стихотворения.

Поиск выразительного зрелищного решения стихотворения. Проанализировать действия на основе авторских задач. Отобрать выразительное средство, найти пластическое решение стихотворения.

Выбрать исполнителей, организовать репетиции, найти главное действие. Организовать работу над выразительными мизансценами, создать взаимодействие героев и фоновой группы.

Найти качественные символические художественное оформление стихотворения. отобрать музыку, которая наиболее хорошо подходит авторской задумке, жанру и характеру.

Сценическая реализация и метафоры на материале басни.

Поиск качественных, актуальной ассоциаций к теме автора, используя метафоричность произведения. Отобрать выразительные средства, найти пластический рисунок, действие.

Постановка инсценированной басни. Выбор исполнителей и работа с ними. Проанализировать действия и поставить авторские задачи для действующих лиц. Найти решение музыкального и художественного оформления инсценированной басни.

Зримая организация песни.

Разработка авторской режиссерской задумки зримой песни, на основе материала выбранного преподавателем.

Разработать событийный ряд, Найти главный конфликт и определить эмоциональное отношение к нему. Определить пути организации зримые песни, используя один из приемов (параллельный, ассоциативный, контрастный), выбрать выразительные средства.

Постановка зримой песни. Использовать жанровые особенности песни при поиске режиссерского решения. Найти пластическое решение главного действия, используя для этой цели жанрово-хореографические рисунки, пантомиму, спортивные номера. Использовать технические средства при постановке. Организовать работу с исполнителями.

Особенности инсценировки сказки.

Поиск качественных, актуальных ассоциаций к авторским темам с использованием метафоричности произведения. Отобрать выразительное средство, найти качественные пластические рисунки главного действия.

Постановка инсценированной сказки. Отобрать исполнителей и организовать репетиции, анализируя действия и правильно ставя творческие задачи, подчеркивая качественные, выразительные черты характера героев. Найти выразительные мизансцены для реализации режиссерской задумки. Подобрать музыкальное и художественное оформление для инсценированных сказки.

Зрелищная организация номеров.

Монтаж номеров: басен, стихов, шуток, рекламы в единую программу. Работа над темпоритмом сценического действия.

Организация работы по совершенствованию физической культуры исполнителей (дикция, пластика, взаимодействие).

Техническая организация сценической идеи. Использовать декорации, реквизит, свет, музыку, театральные шумы в постановке. Организовать монтажный прогон и генеральную репетицию.

Показ программы перед зрителями.

Тема 6. Режиссерское решение номера как части культурно-досуговой программы. Поиск образных выразительных средств.

Разработка режиссерской задумки художественного произведения.

Проанализировать литературно-художественное произведение с учетом темы, идеи, главного события, основного конфликта, определить отношения действующих лиц.

Постановка произведения. Разработать режиссерское решение, скомпоновать событийный ряд, выявить монологи, диалоги, массовые мизансцены, сделать ремарки, учитывая актуальность проблемы, качество художественных образов.

Идейно-тематический анализ литературного материала (стихотворения, рассказа, басни, сказки и другого).

Определить идею произведения, тему, главную проблему, сверхзадачу, событийный ряд, основной конфликт (социальный и между действующими лицами).

Тема 7. Работа режиссера с исполнителями над созданием художественного образа в номере.

Обоснование отбора и назначения актеров на роли, Пробуждение творческой природы всех исполнителей творческого процесса, умение поддерживать этот процесс, направлять его к цели в соответствии с общей идейно-художественной задумкой, помощь актеру при вхождении в образ и достижении реалистичной полноты переживания, умение создать творческую атмосферу коллективной работы по

достижению результатов творчества всего коллектива, для создания собственной постановки.

Приведение актёров к стабильному творческому самоощущению, к творчеству через правильно понятое действие. Владение методом деятельного анализа и коллективного индивидуального творчества в работе режиссера с актерами и другими исполнителями в процессе создания номера.

Тема 8. Театрализованное представление и их особенности. Принципы и приемы режиссуры театрализованных представлений.

Творческий анализ сценариев театрализованных представлений.

Студенты отбирают и анализируют сценарии театрализованных представлений для зимнего отдыха (новогоднего представления) по схеме:

- тема, цель, педагогические задачи
- композиционное построение
- сюжетный ход
- главный конфликт
- событийный ряд
- второстепенные конфликты
- характеристика средств выразительности
- приемы активизации аудитории.

Творческий анализ сценарий новогоднего театрализованного представления для подростков.

Студентам необходимо проанализировать сценарий театрализованного представления для подростков по схеме, данной в первой теме. Отметить оригинальность сюжетного хода, интересные персонажи, приемы вовлечения зрителей в действие, отметить недостатки.

Особенности драматургии сценария театрализованного представления для дошкольников и младших школьников.

Анализ литературного материала по выбранной теме по следующим позициям:

- идейно-тематическая задумка произведения и его интерпретация в театрализованном представлении
- композиционное построение
- оригинальность сюжетного хода
- использование средств выразительности и их жанры.

Особенности драматургии театрализованных представлений для подростков и молодёжи.

Анализ литературного материала по выбранной теме. Выявление специфики создания театрализованного представления для молодежной аудитории. Разработка сценарного плана театрализованного

представления по выбранной теме с включением разножанровых номеров.

Особенности драматургии для взрослой аудитории.

Анализ литературного материала по выбранной теме, разработка сценарного плана театрализованного представления для каждой названной категории зрителей с учетом специфических особенностей данного возраста.

Разработка сюжетного хода театрализованного представления.

Разработка сюжетного хода представления. Осуществление сквозного действия, определение действующих лиц и их характеров.

Тема 9. Режиссерская задумка театрализованного представления на основе созданных студентами номеров.

Разработка сюжетного хода сценария театрализованного представления.

На основе выбранного материала обозначить тему, главную цель, педагогические задачи будущего сценария с учетом конкретизированного адреса аудитории и разработать сюжетный ход новогоднего представления, созвучный избранной теме представления.

Монтаж сценария театрализованного представления.

Студенты собирают номера в блоки, блоки в единую программу, используя наработанный драматургический материал, осуществляют монтаж номеров с использованием приемов активизации аудитории. Отбирают игры, забавы, аттракционы, песни, танцы, как традиционные так и современные, созвучные теме и возрасту аудитории.

Особенности использования средств активизации зрителей.

Студенты отбирают игры, забавы, конкурсы и аттракционы для использования их в сценарии театрализованного представления с учетом специфических особенностей режиссуры культурно-досуговых программ.

Разработка экспозиции и финала театрализованного представления.

Студенты разрабатывают экспозицию и финал представления, художественные средства выразительности, которые раскрывают общую задумку режиссера, объединяют все эпизоды представления сюжетным ходом, а также подбирают музыкальный и шумовой материал, осуществляют запись и монтаж фонограммы для оформления театрализованного представления.

Музыкальные художественное оформление театрализованного представления.

Студенты создают музыкальные, шумовые фонограммы, эскизы костюмов, реквизита, художественного оформления. Разрабатывают образное решение и отбирают наиболее выразительные художественные средства для режиссерской задумки представления.

Разработка постановочного плана театрализованного представления.

Студенты представляют литературный сценарий, раскрывают его тему, проблему, сверхзадачу, определяют событийный ряд, конфликт, сквозное действие, характеристики образов, раскрывают средства достижения сверхзадачи, определяет технические возможности зала, осуществляют организацию сценического пространства, распределяют обязанности.

Тема 10. Режиссерское решение задумки театрализованного представления. Работа с актерами и другими исполнителями. Организация прогонов технических и генеральных репетиций.

Поиск образного решения постановки.

В процессе репетиции конкретизируются характеры героев, углубляются взаимоотношения между действующими лицами, уточняется конфликтная ситуация, определяется художественное решение, закрепляются выразительные мизансцены.

Организация прогонов театрализованного представления.

Студенты под руководством преподавателя проводят творческую и техническую репетиции, объединяют все эпизоды в единое целое (участвуют в них как исполнители), создают характер своего образа.

Организация и проведение генеральной репетиции.

Каждый студент разрабатывает монтажный лист своего номера, который состоит из:

- содержания
- опорных мизансцен
- музыкального оформления
- светового оформления
- костюмов
- реквизита
- замечаний

и на его основе проводит репетицию, обращает особое внимание на точное выполнение поставленных организационных задач.

Постановка театрализованного представления.

Студенты осуществляют постановку театрализованного представления и показывают его зрителям. После проведения театрализованного представления студенты дают общую оценку представлению, а также анализируют исполнение своего и других образов.

Композиционное построение событийного ряда темы представления.

Определить тему представления, сверхзадачу, событийный ряд в контексте с общим композиционным решением (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал).

Разработка эпизодов, номеров, редактирование литературного материала, монтаж номеров в блоки и эпизоды.

Отбор номеров разных художественных жанров, соединение их в эпизоды, осуществление их монтажа согласно сверхзадаче представления.

Художественно музыкальное решение представления.

Отобрать музыкальное произведение, созвучное теме театрализованного представления, выбрать наиболее подходящие для решения эмоциональной атмосферы представления. Решить возможности живого исполнения песенного материала или фонограмм, отобрать музыкальные фрагменты, записать музыкальный материал, провести техническую репетицию совместно с преподавателем.

Пластическое решение театрализованного представления.

Найти образное решение представления средствами выделения мизансцены, выделить опорные мизансцены эпизодов, при необходимости включить другие выразительные средства (танцы, пластические этюды и другие).

Организация текущих и технических прогонов номера.

Разработать режиссерскую экспликацию своего номера, эпизода, утвердить исполнителей ролей, провести репетицию согласно с задумкой. Разработать график репетиций и организовать их проведение.

Проведение генеральной репетиции.

Провести генеральную репетицию согласно режиссерской экспликации представления. Сделать анализ генеральной репетиции согласно высказанным замечаниям. Провести репетиции своих номеров, эпизодов, пролога, эпилога, финала с участием звукооператора, осветителя, костюмера, бутафора, гримера, художника, балетмейстера.

Показ театрализованного представления зрителям с последующим его обсуждением.

Каждый студент представляет руководителю курса письменный анализ театрализованной постановки с учетом его творческой работы над номером в контексте общей задумке всего представления, а также сценарно-режиссерскую разработку номера и всего представления.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Задания и контрольные мероприятия для управляемой самостоятельной работы студентов

Используемые средства диагностики результатов учебной деятельности по дисциплине «Режиссура культурно досуговых программ»:

Для диагностики итогов учебной деятельности студентов используются следующие средства диагностики:

- публичная защита избранного литературного и музыкального материала
- идейно-тематический анализ выбранного студента материала
- защита режиссерской задумки и осуществления постановки этюда, номера, эпизода театрализованного представления
- различные виды репетиций
- открытый показ студенческих творческих работ на зачетах и экзаменах
- письменные работы (этюд, номер, эпизод, театрализованное представление).

Формы контроля - проведение репетиций с исполнителями театрализованного представления, организация прогон, технических, генеральной репетиции. Письменная работа - режиссерский постановочный план.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Учение К.С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии. / к проблеме интерпретации литературного материала
2. Сценические отношения как процесс взаимодействия / на примере разработки взаимодействия в этюде, номере, представлении.
3. Событие – структуротворческая единица драматургического произведения.
4. Особенности творчества и способностей режиссера любительского театра.
5. Способы словесного взаимодействия как высшая форма психического действия.
6. Конфликт как основа решения КДП.
7. Роль и значение предлагаемых обстоятельств в деятельности актёра и режиссёра.
8. Жанр как «угол зрения» автора на реальность, отражённую в художественном образе.
9. Специфические особенности музыкального решения номера, представления.

10. Роль звуко-шумового решения номера, представления.
11. Принципы режиссерского анализа литературного, музыкального художественного произведения.
12. Режиссёрская задумка представления как составная часть воплощения её в сценической форме.
13. Композиция представления как средство развития сквозного действия.
14. Мизансцена как выразительное средство режиссёра.
15. Организация коллективно-индивидуального творчества в деятельности специалиста по социально-культурной деятельности в процессе создания КДП.
16. Педагогические способности режиссёра как необходимая составляющая структуры личностных качеств специалиста социально-культурной деятельности.
17. Работа над драматургическим, литературным материалом как художественно-воспитательный процесс.
18. Студийность как принцип воспитания в любительском коллективе.
19. Критерии отбора художественного материала при формировании эпизода представления.
20. Поиск образного решения «зримой песни» как принцип театрализации.
21. Особенности отражения зрелищной формы поэтического театра.
22. Метафора — выразительное средство режиссёрского решения театрализованного представления.
23. Символ и ассоциация как выразительные средства воздействия на восприятие зрителя.
24. Общее и специфическое в режиссуре КДП.
25. Режиссёрская театрализация как способ решения сценарного материала.

3.2 Требования к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”

1 курс, 1 семестр

1. Знание основ режиссуры театра и специфических особенностей режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.
2. Режиссерская работа по созданию этюда: анализ, замысел, воплощение.
3. Актерская работа по освоению элементов сценического действия, логики поведения актера в определенных предлагаемых обстоятельствах в этюде.

4. Письменная разработка двух этюдов на основе жизненных наблюдений на органическое молчание. Практический показ этюдов на экзамене.

3.3 Вопросы к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”

Первый вопрос

1. Понятие о режиссерской профессии. В.И. Немирович-Данченко о функциях режиссерской деятельности. Важнейшие принципы театра и специфика их использования в режиссуре КДП и театрализованных представлений.

2. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Общее и специфическое в режиссуре драмы и режиссуре КДП.

3. Требования к режиссеру культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

4. Система К.С. Станиславского - школа воспитания актера и режиссера, основа режиссуры КДП и театрализованных представлений.

5. Театрализация - главный метод в режиссуре КДП и театрализованных представлений.

6. Создание этюда (одиночного, парного, массового) на органическое молчание на основе жизненных наблюдений как первоосновы процесса постижения особенностей режиссуры КДП программ и театрализованных представлений.

7. Сюжетно-композиционное построение культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Структурные элементы композиции.

8. Монтаж как основной творческий и технологический метод режиссерско-постановочной организации культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Приемы монтажа.

9. Приемы режиссуры. Характеристика типов режиссерских ходов.

10. Организация технических, прогонных репетиций с участниками культурно-досуговой программы и театрализованного представления

11. Иносказательные, выразительные средства в режиссерском решении номера.

12. Технология создания театрализованного представления в условиях культурно-досуговой деятельности.

13. Этапы работы режиссера над постановкой культурно-досуговой программы, театрализованного представления: замысел, воплощение и их структурные элементы.

14. Режиссерское решение номера как части культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Поиск образных выразительных средств

15. Сценическое действие - основа творчества актера и режиссера. Элементы сценического действия.

16. Особенности работы режиссера над номером как частью культурно-досуговой программы и театрализованного представления.

17. Особенности работы режиссера над номером на основе литературного произведения. Виды и жанры номеров. Критерии отбора художественного материала для инсценировки номера.

18. Основные принципы и законы инсценирования. Театральные выразительные средства в инсценировании материала номера.

19. Понятие «зримая песня». Прием «зримой песни» в режиссуре Г.А. Товстоногова. Этапы работы над «зримой песней», театрализация песни как средство выявления режиссерской сверхзадачи.

20. Этапы разработки замысла номера: идейно-тематический анализ литературного либо музыкального материала, его воплощение.

21. Зрелищная организация инсценирования песни. Общее и особенное в приемах театрализации поэтического и музыкального материала.

22. Аналитический и практический этапы режиссерско-постановочной деятельности. Виды технологических задач.

23. Работа режиссера с исполнителями. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.

24. Мизансцена и ее роль в постановочной работе режиссера. Законы и закономерности мизансцены. Виды мизансцен.

25. Выразительные средства постановочной деятельности режиссера КДП и театрализованных представлений.

26. Монтажный лист и составляющие его структурные элементы.

27. Особенности трактовки поэтического текста и музыки при создании номера.

28. Метод действенного анализа и коллективно-индивидуального творчества в работе режиссера с актерами и другими участниками процесса создания номера.

29. Жизненные наблюдения как материал для создания этюдов на органическое молчание.

30. Особенности композиции музыкально-поэтического представления на основе зримого стиха и зримой песни.

31. Методика проведения генеральной репетиции ее цель и задачи.

Второй вопрос

Анализ созданного студентом номера (режиссерский замысел и его воплощение).

3.4 Требования к экзамену по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ» (1 курс 2-ой семестр)

Разработка режиссерского замысла номера на основе художественного произведения (стиха, песни).

Анализ литературного и музыкального материала (тема, идея, проблема, конфликт, событийный ряд, стиль, жанр, язык, взаимоотношения действующих лиц и т.д.).

Режиссерский замысел номера на основе стихотворного либо музыкального материала. Определение сверхзадачи номера. Художественное, пластическое, музыкальное, световое решение номера.

Постановка «зримого стиха», «зримой песни». Разработка событийного ряда, определение главного конфликта и своего эмоционального к нему отношения. Определение путей организации «зримой песни», применение одного из режиссерских приемов (параллельного, ассоциативного, контрастного). Отбор выразительных средств. Определение жанровых особенностей при поиске режиссерского решения. Поиск пластического решения сверхзадачи. Определение технических средств, необходимых в постановке номера. Организация репетиционной работы с участниками, занятыми в номере.

Письменная разработка режиссерского постановочного плана номера, включающая:

Идейно-тематический анализ материала;

Режиссерский замысел номера;

Воплощение номера с приложением фонограммы и видеоматериалов постановки.

3.5 Экзаменационные требования по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ»

2 курс, 3 семестр

Разработка сценария театрализованного представления на определенную тему;

Разработка эпизода в сценарии театрализованного представления. Определение его смысловой нагрузки, поиск выразительных средств, раскрывающих сверхзадачу эпизода с учетом основной сверхзадачи представления, композиционное построение материала, главный

конфликт, событийный ряд, сюжетный ход. Приемы активизации зрителя;

Разработка экспозиции и финала театрализованного представления художественными средствами выразительности, раскрывающими общий замысел театрализованного представления. Определение сюжетного хода, музыкально-шумового материала, запись и монтаж фонограммы для оформления театрализованного представления. Создание эскизов, костюмов, реквизита, художественного оформления. Отбор наиболее выразительных художественных средств для реализации режиссерского замысла представления;

Предоставление литературной записи сценария и постановочного плана театрализованного представления, номера, эпизода, всего сценария, содержащего: раскрытие темы, проблемы, сверхзадачи, определение событийного ряда, конфликта, сквозного действия, характеристики образов, раскрытие средств воплощения сверхзадачи, определение технических возможностей зала, осуществление организации сценической площадки, распределение обязанностей;

Разработка монтажного листа своего номера, эпизода, который состоит из:

- содержания;
- опорных мизансцен;
- музыкального оформления;
- светового оформления;
- мультимедийного оформления;
- костюмов;
- реквизита;
- замечаний.

Проведение монтажных, технических, прогонных и генеральной репетиций, организация показа зрителям с последующим анализом работы всех исполнителей программы.

На экзамене студенты защищают режиссерский постановочный план эпизода, с предоставлением фонограммы и видеоматериалов

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Установа адукацыі
«Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў»

ЗАЦВЯРДЖАЮ

Прарэктар па вучэбнай рабоце
БДУКМ

_____ С.Л. Шпарло

_____ 20__ г.

Рэгістрацыйны № ВД-_____/вуч.

РЭЖЫСУРА КУЛЬТУРНА-ДАСУГАВЫХ ПРАГРАМ

Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці
6-05-1013-02 Сацыяльна-культурная дзейнасць

СКЛАДАЛЬНІКІ:

М. У. Камоцкі, загадчык кафедры педагогікі сацыяльна-культурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат педагогічных навук.

К.І. Шык, выкладчык кафедры педагогікі сацыяльна-культурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”.

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Праграма дысцыпліны “Рэжысура культурна-дасугавых праграм” пабудавана з улікам сучасных патрабаванняў, што прад’яўляюцца да падрыхтоўкі спецыялістаў сацыяльна-культурнай сферы. Вывучэнне дысцыпліны дапаможа будучым спецыялістам сацыяльна-культурнай дзейнасці ўзбагаціць веды па тэарэтычным асновам і асноўным механізмам тэхналагічных сістэм рэжысёрскага майстэрства ў галіне пастаноўкі культурна-дасугавых праграм. Змест вучэбнай дысцыпліны прадугледжвае працэс авалодання спецыфікай і асаблівасцямі арганізацыі разнажанравых формаў культурна-дасугавай дзейнасці.

Асноўная мэта дысцыпліны – сфарміраваць у студэнтаў сукупнасць ведаў і практычных навыкаў распрацоўкі і рэжысёрскай пастаноўкі разнажанравых праграм, навыкаў выканальніцкага майстэрства.

Задачы:

– атрымаць уяўленне:

аб агульных драматургічных паняццях – драматургічнай дзеі і канфлікце як асноўных рысах драмы, архітэктоніцы, драматычнай калізіі, ідэйна-тэматычнай задуме, сюжэце, кампазіцыйнай пабудове;

аб агульных рэжысёрскіх паняццях – рэжысуры, дзейсным аналізе, канфлікце, сюжэтнай лініі, падзейным радзе, ацэнцы, звышзадачы, вобразным мастацкім вырашэнні;

– вызначыць спецыфіку сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм: спосабы пабудовы дзеяння, прыёмы мантажу, сродкі выразнасці, іх мастацкая апрацоўка;

– засвоіць асноўныя характарыстыкі жанраў культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў, кампазіцыйную структуру формы (пралог, эпізоды, фінал), прыёмы мантажу, сродкі выразнасці рэжысёрскага вырашэння творчага нумара.

– ажыццявіць пастаноўку тэатралізаванага прадстаўлення.

У выніку вывучэння дысцыпліны студэнты *павінны*

ведаць:

– класіфікацыю культурна-адпачынкавых праграм і асаблівасці іх рэжысёрскай пастаноўкі;

– тэорыю рэжысуры і асноўныя элементы акцёрскага майстэрства;

– сутнасць і прынцыпы рэжысуры культурна-дасугавых праграм;

– спецыфіку арганізацыі сцэнічнай прасторы і прыроду стварэння творчай атмасферы ў працэсе пастаноўкі тэатралізаванай праграмы;

умець:

– распрацаваць сцэнарна-рэжысёрскую задуму асобных кампанентаў тэатралізаванага прадстаўлення, яго вобразна-пластычнае рашэнне і рэжысёрскі пастановачны план;

– арганізаваць вучэбна-рэпетыцыйны працэс з выканаўцамі і іншымі ўдзельнікамі творчага калектыву (гукарэжысёрам, загадчыкам пастановачнай часткі, мастаком, балетмайстрам, светааператарам і інш.);

валодаць:

– тэрміналогіяй і асноўнымі паняццямі рэжысуры культурна-дасугавых праграм;

– метадамі рэжысёрскай арганізацыі і правядзення культурна-адпачынкавых праграм.

Вучэбным планам на вывучэнне вучэбнай дысцыпліны “Рэжысура культурна-дасугавых праграм” усяго прадугледжана 282 гадзін, у тым ліку 164 гадзіны – аўдыторныя заняткі. Прыкладнае размеркаванне аўдыторных гадзін па відах заняткаў: 30 гадзіны – лекцыі, 128 гадзін – практычныя заняткі. Асобныя часткі зместа вучэбнай праграмы могуць праводзіцца з ужываннем інфармацыйна-камунікацыйных тэхналогій.

У якасці формаў кантролю ведаў прадугледжаны залік і экзамен.

ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

Тэма 1. Уводзіны. Паняцце і асаблівасці рэжысуры культурна-дасугавых праграм.

Асноўныя прынцыпы тэатра і іх выкарыстанне ў рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Рэжысёрскія прафесійныя здольнасці. У.І. Неміровіч-Данчанка аб функцыях рэжысёра: рэжысёр-тлумачальнік, рэжысёр-педагог, рэжысёр-арганізатар творчага працэсу.

Асаблівасці рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Агульнае і спецыфічнае ў рэжысуры драмы і рэжысуры культурна-дасугавых праграм. Разнастайнасць форм, метадаў і выразных сродкаў у рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Сістэма К.С. Станіслаўскага, як школа выхавання акцёра і рэжысёра, як аснова рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Метад дзейснага аналізу К.С. Станіслаўскага, біамеханіка У.Мейерхольда, рэпетыцыйныя прыёмы М. Чэхава ў рабоце рэжысёра культурна-

дасугавых праграм. Тэатралізацыя як галоўны метадаў у рэжысуры культурна-дасугавых праграм. Методыка арганізацыі калектыўна-індывідуальнай творчасці ў рабоце рэжысёра з выканаўцамі.

Тэма 2. Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці.

Элементы сцэнічнага дзеяння. Псіхафізічнае дзеянне акцёра. Выканаўчы трэнінг і яго значэнне для авалодвання сцэнічным дзеяннем. К.С. Станіслаўскі аб выхаванні акцёрскага майстэрства. Прынцыпы выхавання творчай асобы акцёра. Асноўныя напрамкі ў акцёрскім мастацтве. Дзеянне-аснова сцэнічнага мастацтва акцёра. Асноўныя задачы выканаўчага трэнінга ў вобразе на сцэне. Элементы сцэнічнага дзеяння.

Сістэма выхавання акцёра і рэжысёра школы К.С.Станіслаўскага і яе асноўныя прынцыпы. Стварэнне спрыяльных умоў для творчасці. Выхаванне ўнутранай і знешняй тэхнікі акцёра. Элементы творчага складання (адчуванне акцёра і правільнага сцэнічнага самаадчування).

Сцэнічнае дзеянне, як матэрыял акцёрскага мастацтва. Прызнакі дзеяння. Метад фізічных дзеянняў Станіслаўскага. Слоўнае дзеянне. Логіка і вобразнасць мовы, тэкст і падтэкст. Сцэнічная задача і яе элементы.

Тэма 3. Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў

Жыццёвыя назіранні як матэрыял для стварэння эцюдаў на арганічнае маўчанне. Стварэнне эцюдаў на аснове практыкаванняў, падзея ў адзіночным эцюдзе на безпрадметнае дзеянне (я ў прапанаваных абставінах). Эцюды на веру і наіўнасць, эмацыянальную памяць, логіку і паслядоўнасць паводзін на сцэне. Эцюды на зносіны: парныя і групавыя. Зносіны як адносіны да аб'екту ўвагі, безперапыннасць узаемадзеяння партнёраў, умовы зносін. Асноўныя элементы зносін. Прыстасаванні – спосабы прыстасавання і зносін. Унутраныя маналогі і іх сэнс на працягу зносін. Парны эцюд на зносіны ва ўмовах арганічнага апраўданага маўчання.

Задума парнага, групавога і масавага эцюдаў, пабудова ў ім падзеі. Сюжэт эцюда. Пабудова канфлікту барацьбы дзеючых асоб за сваё меркаванне. Характарыстыка дзеючых асоб. Музыка, як спосаб арганізацыі дзеяння. Вобразнасць эцюду. Арганізацыя сцэнічнай прасторы для арганічных паводзін акцёра на сцэне ў эцюдзе.

Літаратурны запіс створаных эцюдаў, іх ідэйна-тэматычны аналіз і увасабленне.

Тэма 4. Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам.

Рэжысёрская распрацоўка нумара. Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам на аснове мастацкага твора: верша, песні, байкі, казкі, апавядання. Крытэрыі адбору мастацкага матэрыялу для інсцэніроўкі нумара.

Агульныя прынцыпы і законы інсцэніравання: замена апісальнага раду зрокавым, знаходжанне драматычнага і духоўнага эквівалента твора, сугучнасць грамадскай пазіцыі аўтара з пазіцыяй рэжысёра, захаванне сюжэтай і кампазіцыйнай пабудовы, жанравай прыналежнасці твора, стварэнне паралельнага рада, перадача апісальных момантаў з дапамогай тэатральных выразных сродкаў (акцёр, яго лінія дзеянняў, унутраных маналогаў, падтэкстаў, дэкарацый, бутафорыі, сэнсавых акцэнтаў, музычнага, шумавога, светавога і іншых сродкаў тэхнічнай выразнасці).

Этапы работы :

- вызначэнне звышзадачы рэжысёра, сугучнай аўтарскай ідэі;
- вызначэнне прапанаваных абставін, лініі дзеяння і процідзеяння галоўнага канфлікту, эмацыянальных адносін да дзеючых асоб і іх учынкаў, пабудова дзеяння адпаведна падзейнага рада;
- вызначэнне жанру, выбудаваанне асацыятыўнага рада і знаходжанне вобразнага строю думкі тэатралізаванай песні.

Агульнасць і адрозненне прыёмаў тэатралізацыі верша і песні. Разгорнутая інсцэніроўка падзеі песні праз комплекс выразных сродкаў.

Тэма 5. Рэжысёрскае рашэнне нумара як часткі культурна-адпачынкавай праграмы.

Рэжысура нумара на аснове ідэйна-тэматычнага аналізу і задумы твора. Увасабленне рэжысёрскай задумы. Пошук вобразнага, відовішчнага рашэння нумара.

Пабудова кампазіцыі як аднаго з выразных сродкаў. Улік неразрыўнай узаемасувязі кампазіцыі і звышзадачы, падзейнага рада, рэжысёрскіх акцэнтаў і кампазіцыі.

Узаемасувязь і залежнасць тэмпа-рытму і вобразнага рашэння.

Тэма 6. Мізансцэна як выразны сродак рэжысуры.

Сцэнічныя планы і вышыня. Мізансцэніраванне і сцэнічная пляцоўка, рэльеф. Мізансцэна рэакцый. Сувязь зрокавага і гукавага рада. Часавое і прасторавае пачуццё рытму і іх значэнне ў пабудове мізансцэны. Правілы апраўдвання мізансцэны за мяжой прасторы куліс.

Мізансцэны натоўпу. Прыём фрагментацыі. Мізансцэна-маналог. Мізансцэна-поза. Сэнсавая нагрузка стоп-кадра. Віды мізансцэн. Пошук вобразнага відовішчнага рашэння нумара праз іншасказальныя сродкі выразнасці (метафара, сімвал, алегорыя), праз мастацкія, музычныя, пластычныя, каляровыя, шумавыя мультымедычныя сродкі выразнасці.

Тэма 7. Работа рэжысёра з выканаўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары

Прынцыпы выхавання акцёраў. Творчасць акцёра як асноўны матэрыял рэжысёрскага мастацтва. Задачы рэжысёра ў рабоце дзеючай асобай і іншымі выканаўцамі.

Рэжысёр, як думца і грамадскі дзеяч, як выразнік, натхняльнік і выхавальнік калектыву. Рэжысёр – творчы арганізатар сцэнічнага дзеяння на сцэне, арганізатар канфлікту, барацьбы праз узаемадзеянне выканаўцаў. Сатворчасць ва ўзаемаадносінах рэжысёра і акцёраў. Вытрымка і цярплінасць рэжысёра ў рабоце з выканаўцам.

Мова рэжысёрскіх заданняў. Вызначэнне мэты дзеянняў выканаўца на шляху да звышзадачы. Станоўчы і адмоўны аспект рэжысёрскага паказу. Заданні рэжысёра: дакладныя, лаканічныя, выразныя, верныя. Улік магчымасцяў выканаўцаў. Пошук жывых акцёрскіх прыстасаванняў.

Перашкоды для творчасці: адсутнасць сканцэнтраванай увагі на аб'екце, як і самога аб'екта, здольнага валодаць увагай, мускульнае напружанне, адсутнасць неабходных сцэнічных апраўданняў. Перспектыва ролі і вобраза. Метад дзейснага аналізу і калектыўна-індывідуальнай творчасці ў рабоце рэжысёра з выканаўцамі ў працэсе стварэння нумара. Літаратурны запіс нумара і яго ўвасабленне.

Тэма 8. Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці

Я.Б.Вахтангаў аб сучаснасці мастацтва і значнасці гэтага прынцыпу ў рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў.

Патрабаванні да пастаноўшчыка тэатралізаваных прадстаўленняў. Рэжысура прадстаўленняў як самастойная галіна рэжысёрскага мастацтва. Віды і жанры прадстаўленняў.

Асаблівасці мізансцэны ў тэатралізаваным прадстаўленні. Арганізацыя сцэнічнай прасторы. Законы выканаўчага майстэрства.

Тэма 9. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў

Прынцыпы арганізацыі відовішчнасці прадстаўлення. Улік асаблівасцей аўдыторыі. Асаблівасці рэжысуры музычна-паэтычнага прадстаўлення. Арганічнае сутыкненне літаратурнага і музычнага матэрыялу. Першаснасць музыкі, паўпарадкаванне музычнаму раду глядальнага вобразу і пластычнага рашэння прадстаўлення.

Музыка ў запісы і “жывая” музыка. Сцэнічнае рашэнне “жывой музыкі”. Неабходнасць стварэння зрокавага раду пры выкананні музыкі ў запісу.

Відовішчная вобразнасць рэжысёрскага прыёму. Патрабаванне стылявога адзінства літаратурнага тэкста і музыкі. Асаблівасці трактоўкі вершаванага тэкста і музыкі.

Прыём як спосаб арганізацыі сцэнарна-рэжысёрскага матэрыялу, рэалізацыі сцэнарнага ходу. Характарыстыка прыёмаў парадаксальнай трактоўкі сцэны, альбо вобраза, сцэнічнай рэалізацыі метафары, прыём рэфрэна і інш. Метафарычнасць, асацыятыўнасць, сімвалічнасць рэжысёрскіх прыёмаў.

Тэма 10. Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення.

Адбор матэрыялу і нумароў для стварэння сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення. Распрацоўка сюжэтнага ходу сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення. Мантаж нумароў у блокі і эпізоды, з улікам дакладнай звышзадачы.

Кампазіцыя прадстаўлення і яго структура. Пабудова кампазіцыі з улікам зместа і звышзадачы, развіццё канфлікта скразнога дзеяння. Узаемасувязь атмасферы, мізансцэны, тэмпа-рытма і кампазіцыі. Пабудова кампазіцыі ў адпаведнасці з жанрам. Асаблівасці кампазіцыі музычна-паэтычнага прадстаўлення на аснове зрокавага верша і зрокавай песні, пабудова пралога і эпілога.

Вобразнае рашэнне нумароў, эпізодаў, блокаў. Выбар выразных сродкаў тэатралізаванага прадстаўлення, знаходжанне характара пластычнага рашэння кожнага эпізода прадстаўлення. Дэкаратыўна-мастацкае афармленне, выкарыстанне тэхнічных сродкаў, мастацка-музычнае рашэнне прадстаўлення, вызначэнне касцюмаў дзеючых асоб.

Састаўленне мантажнага ліста як спосаба расшыфроўкі кожнага нумара і эпизода тэатралізаванага прадстаўлення. Распрацоўка ў мантажным лісце ўсіх складаемых тэатралізаванага прадстаўлення: зместа дзеяння, назвы нумароў і эпизодаў, вызначэнне і характар музычнага і шумавога афармлення, светавога рашэння, пералік кінафрагментаў і слайдаў, эскізы касцюмаў, рэквізіту, трансфармацыі афармлення і г.д.

Стварэнне пастановачнага плана тэатралізаванага прадстаўлення.

Тэма 11. Рэжысёрскае увасабленне задумы тэатралізаванага прадстаўлення. Работа з выканаўцамі.

Літаратурны сцэнарый, яго ідэйна-тэматычны аналіз і рэжысёрская задума прадстаўлення.

Распрацоўка пастановачнага плана тэатралізаванага прадстаўлення, канчатковае ўстанаўленне зместа і кампазіцыйнай пабудовы сцэнарыя, яго тэмы, праблемы, звышзадачы, падзейнага рада, канфлікта, скразнога дзеяння, характарыстык вобразаў, сродкаў увасаблення звышзадачы.

Канчатковая дапрацоўка касцюмаў дзеючых асоб, дэкарацый, рэквізіту, музычнага, шумавога, светавога рашэння тэатралізаванага прадстаўлення. Дапрацоўка і ўвасабленне экспазіцыі і фіналу, пралога і эпзілога тэатралізаванага прадстаўлення, канчатковае вызначэнне апорных сэнсавых мізансцэн, аб'яднанне эпизодаў у сувязі з дакладнай звышзадачай прадстаўлення адзіным рэжысёрскім ходам.

Пошук і вызначэнне іншасказальных сродкаў выразнасці для ўвасаблення рэжысёрскай задумы прадстаўлення.

Пошук слоўнага дзеяння, пластычнага рашэння вобразаў, аб'яднанне ўсіх выразных сродкаў з дзеяннямі акцёраў усіх удзельнікаў прадстаўлення.

Тэма 12. Арганізацыя генеральных рэпетыцый. Методыка правядзення генеральных рэпетыцый.

Методыка правядзення генеральнай рэпетыцыі. Злучэнне ўсіх элементаў тэатралізаванага прадстаўлення ў адзінае цэлае, праверка агульнай кампазіцыі, рытму нумароў і пераходаў, праверка гатоўнасці пастаноўчай часткі, светавога, музычнага, шумавога і інш. афармлення, канчатковы хронаметраж асобных эпизодаў і ўсяго прадстаўлення.

Адпрацоўка кампазіцыйнай пабудовы стройнасці і дакладна пабудаванага кампазіцыйнага малюнка сцэнічнага дзеяння.

Аналіз генеральнай рэпетыцыі з удзельнікамі прадстаўлення, характар заўваг рэжысёра. Правядзенне тэатралізаванага прадстаўлення як завяршальны этап. Аналіз і абмеркаванне тэатралізаванага прадстаўлення з улікам успрымання глядачом. Літаратурны запіс тэатралізаванага прадстаўлення і яго ўвасабленне.

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		
1	2	3	4	5	7	7
1	Уводзіны. Паняцце і асаблівасці рэжысуры культурна-дасугавых праграм.	4				
2	Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці.	4	6		2	Прагляд і аналіз вучэбнага трэнінгу на лабараторных занятках
3	Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў	2	4		3	Прагляд эцюдаў на арганічнае маўчанне на лабараторных занятках, прадстаўленне ў пісьмовым выглядзе літаратурнага запісу эцюда
4	Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам.	2	4			
5	Рэжысёрскае рашэнне нумара як часткі культурна-адпачынкавай праграмы.	2	4	1	2	Абарона рэжысёрскага рашэння нумару
6	Мізансцэна як выразны сродак рэжысуры.	2	4		1	сцэнарый рэжысёрска-пастановачны план нумару
7	Работа рэжысёра з выканаўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары		4	1	4	Рэпетыцыі з удзельнікамі нумару па стварэнню мастацкага вобраза
8	Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці	4	8	1	2	Напісанне рэжысёрскага разбору тэатралізаванага прадстаўлення
9	Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў	4	10	1	2	
10	Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення.		18	1	6	Рэпетыцыя нумароў і звязка іх у

						тэатралізаванае прадстаўленне
11	Рэжысёрскае увасабленне задумы тэатралізаванага прадстаўлення. Работа з выканаўцамі.		18	1	6	Рэпетыцыя тэатралізаванага прадстаўлення
12	Арганізацыя генеральных рэпетыцый. Методыка правядзення генеральных рэпетыцый.		18		6	Прагон. Генеральная рэпетыцыя. Творчы паказ для глядачоў
	УСЯГО		24	126	6	34

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

Літаратура

1. Бирюкова, Т.П. Особенности сценария культурно-досуговых программ / Т.П. Бирюкова // Сацыяльна-педагагічная работа. – 2008. – № 7. – С. 35–39.
2. Гиппиус, С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С.В.Гиппиус. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с.
3. Жарков, А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие / А.Д.Жарков. – М.: Просвещение, 1988. – 247 с.
4. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера / Б.Е.Захава. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
5. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В.Кристи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1979. – 430 с.
6. Марков, О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О.И.Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.
7. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ: уч. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск: БГУКИ, 2011. – 99с.
8. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены / Ю.Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
9. Овсянников, С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. Овсянников. – СПб., 2003. – 337 с.
10. Плоткин, В.И. Введение в теорию и практику инсценирования / В.И.Плоткин. – М.: Турусел, 2001. – 260 с.
11. Поламишев, А. Мастерство режиссера: от анализа к воплощению: Учеб. пособие для высш. и средних спец. учеб. Заведений / А. Поламишев. – М.: Искусство, 1992 – 312 с.: ил.

12. Рубб, А.А. Тайна режиссерского замысла. От замысла к воплощению / А.А. Рубб. – М.: МАПОМТПП, 1999. – 230 с.
13. Савіна, В.Ф. Школа рэжысёра, або Методыка арганізацыі калектыўна-індывідуальнай тэатральнай творчасці / В.Ф.Савіна // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 3. – С. 41–42; № 4. – С. 49–50; 1997. – № 2. – С. 44–46.
14. Технология социально-культурной деятельности / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств; [Л. И. Козловская и др.] : учебно-методическое пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность. - Минск : БГУКИ, 2014. - 205 с.
15. Тихоновская, Г. С. Сценарно-режиссерские технологии создания КДП: монография / Г. С. Тихоновская. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2010. – 352с.
16. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера / Г.А.Товстоногов. – 2-е изд. – М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 358 с.
17. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – Л.: Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К.Крупской, 1974. – 95 с.
18. Чечётин, А.И. Основы драматургии: учеб. для студентов вузов культуры / А.И.Чечётин. – М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусства, 2004.– 189 с.
19. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-методич. пособие / И.Б. Шубина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 288с.
20. Шубина, И.Б. Организация досуга и шоу-программ / И.Б.Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2003. – 352 с.

