

7. Полянский, Н. Нематериальные формы мотивации / Н. Полянский // Менеджер по персоналу. – 2006. – №9. – С. 30-33.

8. Чуланова О.Л. Вовлеченность персонала организации: основные подходы, базовые принципы, практика использования в работе с персоналом [Текст] / О.Л. Чуланова, О.И. Припасаева // Наукovedение. – 2016. – Т. 8 ; №2. Режим доступа: <http://naukovedenie.ru/PDF/127EVN216.pdf>. – Дата доступа: 20.03.2018.

9. Шапиро, С.А. Мотивация и стимулирование персонала / С.А. Шапиро. – М. : ГроссМедиа, 2005. – 224 с.

Хомук А.И., студент

Научный руководитель – Пасютина З.М.

ПОИСК ПЛАСТИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ В РАБОТЕ НАД ОТРЫВКОМ

Огромную роль в постановке отрывка, а в последствии целого спектакля играет пластическое воображение режиссёра. Оно просматривается и в общей структуре спектакля, и в пластической обрисовке персонажей. Благодаря способности режиссёра мыслить пластическими образами, спектакль обретает художественную заразительность, режиссёр как бы видит пластические действия, через актёров. Пластическое решение помогает создать нужную атмосферу, но при этом необходимо детально проанализировать предлагаемые обстоятельства. К. С. Станиславский как бы ставит вопрос перед актёром : «Что нам нужно для роли? Нужно, чтобы предлагаемые обстоятельства всегда оживали, нужно ощущать предлагаемые обстоятельства» [1]. По Станиславскому, конкретность предлагаемых обстоятельств, в которых действуют герои, — необходимая основа для возникновения подлинного действия и «истины страстей».

Пластика, жест влияет на манеры, характер персонажа, всё должно быть гармонично. В таких этюдах как «молча вдвоём», на органическое молчание, развивается способность действовать бессловесно. Например, в работе над финальной сценой пьесы Бертольда Брехта «Добрый человек из Сычуани», над которой мы работали, и, где раскрываются все коллизии происходящего, мы старались показать персонажей с помощью индивидуальных жестов. В начале отрывка хотелось показать зрителю, что же происходило до момента разоблачения главной героини - Шен Де. Мне думается, что мы нашли верное решение осуществить данную сцену в пластике. В репетициях шёл поиск создания особого рисунка, когда действующие лица становятся в круг в определённом ритме, раскрывая настоящую сущность своего персонажа – Греха. Центральная мизансцена со стульями имитирует клетку, из которой Шен Де предстоит выбраться, и вследствие финал спектакля остаётся открытым. Благодаря пластике раскрываются особые моменты, которые нельзя выразить текстом. Сложность в том, что Шен Де, пребывая в мужском облике скрывает свою беременность от окружающих, и это положение женщины в образе мужчины, следовало показать не только внешне, но и внутренне: необходимо сочетать в себе и мужскую строгость и женскую утончённость, при этом давая зрителю возможность догадаться о положении Шой Да, но не раскрыть все карты заранее.

По мнению известного педагога по сценическому движению Г. В. Морозова «Видеть все действия пьесы в живой пластике для режиссера мало, ему приходится овладевать законами лепки не только отдельных фигур, но и больших человеческих масс. Это искусство полностью определяется особыми качествами композиционного дарования режиссера. Без этого дара невозможно из множества деталей и частных построить целое художественное произведение, то есть спектакль» [2].

Нам нужно увлечь зрителя, заставить его впасть в так называемый гипноз, но для этого любое движение тела должно быть завораживающим.

Так же важными сторонами пластической формы сценического действия следует признать его мизансценический рисунок и темпо-ритмическую структуру.

Роль жеста в создании образа подчёркивали многие режиссёры прошлого и настоящего: Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов, К.С. Станиславский и многие другие. Выдержка в жесте имеет особое значение в области характерности. «Чтоб уйти от себя и не повторяться внешне в каждой новой роли, необходимо «безжестие» [3.-С.227]. Нередко случается, что актер находит для изображаемого им лица на всю пьесу несколько характерных движений, типичных для роли. Чтоб управлять ими на протяжении всей пьесы, необходима большая экономность в движениях. Если же три типичных движения образа потонут среди множества личных жестов самого актера, тогда исполнитель «выйдет наружу» из образа и заслонит собой исполняемое им лицо. Когда это будет повторяться в каждом спектакле, актер станет чрезвычайно однообразным и скучным на сцене, потому что будет постоянно показывать самого себя. Отобранные, точные характерные движения сродняют артиста с ролью, тогда как свои собственные неуправляемые движения только отдаляют исполнителя от образа. Едва ли это полезно для пьесы и роли» [3.-С.228].

«Когда человек в жизни чтит красоту, – так говорит Рихард Вагнер, – то предметом и художественным материалом для воплощения этой красоты, и источником радостей о ней становится, без сомнения, сам человек, – совершенный, горячий, живой человек. Его искусство – драма, и пробуждение в нём пластики подобно волшебному превращению камня в плоть и кровь: из неподвижности в движение, из монументальности в текучесть» [4.-С.133].

1. Волконский С. М. Человек на сцене: В защиту актёрской техники. Изд. 2-е. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 184с.

2. О пластической композиции спектакля - Морозова Г. В. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litresp.ru/chitat/ru/M/morozova-g-v/o-plasticheskoy-kompozicii-spektaklya>. – Дата доступа: 26.03.2018.

3. Работа актёра над собой (Станиславский)/Часть 1/III. Действие. «Если бы». «Предлагаемые обстоятельства». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikisource.org/wiki/Работа_актёра_над_собой_\(Станиславски\)/Часть_1/III._Действие._»Если_бы»._»Предлагаемые_обстоятельства»](https://ru.wikisource.org/wiki/Работа_актёра_над_собой_(Станиславски)/Часть_1/III._Действие._»Если_бы»._»Предлагаемые_обстоятельства»). – Дата доступа: 26.03.2018.

4. Станиславский, К. С. Собрание сочинений: В 8 т. Т.3. Ч.2. Работа актёра над собой. / Станиславский К.С. – М.: Искусство, 1954. – 500с.

Худинец Е.А., магистрант

Научный руководитель – Прокопцова В.П.

**ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКИХ ОБЪЕДИНЕНИЙ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: АНАЛИЗ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
КРУЖКОВ С. МАМОНТОВА И В. ДУНИНА-МАРЦИНКЕВИЧА**

Художественные объединения в творческие союзы не редкое явление в культуре России и Беларуси, а также истории искусств в целом. Это можно объяснить тем, что творческий человек нуждается в круге единомышленников и соратников, разделяющих одни идеи. Надо отметить, что влияние этих объединений порой имело колоссальное значение для формирования искусства на определенных этапах развития. Для примера приведем объединение передвижников, Могучую кучку и др. Что же касается творческих объединений в Беларуси, наиболее широкую известность приобрели литературные кружки. Однако в контексте данного анализа мы рассмотрим творческое объединение под руководством Винцента Дунина-Марцинкевича, а также Абрамцевский