


Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет художественной культуры

Кафедра режиссуры

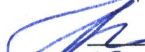
СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

 Н.В.Петухова
19 декабря 2022 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 Е.В.Пагоцкая
19 декабря 2022 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНЫМ ДИСЦИПЛИНАМ МОДУЛЯ «РЕЖИССУРА»:
«РЕЖИССУРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ МАССОВЫХ
ПРАЗДНИКОВ»
И «РЕЖИССУРА ДОКУМЕНТАЛЬНО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОГО
ПРЕДСТАВЛЕНИЯ»

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

Составители: ст. преподаватель кафедры режиссуры А.Н. Сулима

Рассмотрено и утверждено на заседании Совета факультета
(протокол № 5 от 19 декабря 2022 г.)

Минск, 2022

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

П. В. Иванов, декан факультета экранных искусств, профессор кафедры режиссуры кино и телевидения учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент, академик Евразийской академии телевидения и радио, член союза писателей, член союза журналистов, член правления союза кинематографистов;

Д. С. Скачков, доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

СОСТАВИТЕЛЬ:

А. Н. Сулима, ст. преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Оглавление

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	5
ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	8
КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ	9
1. ВВЕДЕНИЕ	9
Раздел 1. Режиссура как творческий процесс	11
1. Становление и развитие режиссуры как профессии	12
2. Основные функции режиссера	17
3. Воспитание режиссерских способностей	19
4. Мизансцена – язык режиссера	24
5. Сценическая атмосфера. Произведения живописи, скульптуры, графики, художественной фотографии как основа для этюдов и упражнений	29
Раздел II. Театрализованное представление как структурная единица праздника	35
6. Типология театрализованных и праздничных действий	35
7. Театрализованное представление на основе подготовленных номеров	39
8. Режиссура и организация современного обряда, театрализованного фольклорного представления	41
9. Работа режиссера с документальным материалом	44
10. Режиссура эстрадного представления	49
11. Художественная структура номера	53
12. Номера разговорного жанра	54
13. Номера эстрадно-вокальные, пластическо-хореографического жанра в структуре представления	55
14. Создание номера на основе литературного источника, произведении устно-поэтического творчества	60
15. Эстрадно-цирковые, оригинальные номера на основе гротесковых форм	61
16. Пантомима и клоунада на эстраде. Создание кукольного номера 64	

17. Концерт как форма эстрадного представления. Виды и жанры концертов. Особенности режиссуры театрализованного концерта	69
18. Выразительные средства концерта	73
19. Этапы постановки концертной программы	77
20. Монтаж и его основные функции.....	83
Раздел III. Теоретические и практические основы режиссуры театрализованных представлений и праздников	85
21. Формирование замысла и композиция театрализованного представления, массового праздника	85
22. Художественный образ праздника и его отражение в музыкальном, пластическом и архитектурно-декорационном решении праздника.....	87
23. Исполнитель театрализованного зрелища. Приемы активизации аудитории.....	90
ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	96
ПРАКТИКУМ	97
РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	100
4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов.....	10
4.2 Прыкладны пералік тэм дыпломных работ	105
4.3 Курсовая работа по дисциплине «Режиссура театрализованных праздников и зрелищ».....	107
4.4 Прыкладны пералік пытанняў да дзяржаўных іспытаў.....	109
ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	119
Учебная программа «РЕЖИССУРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ»	120
Учебная программа «РЕЖИССУРА ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ».....	137

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс (УМК) по модулю «Режиссура» по дисциплинам «Режиссура театрализованных массовых праздников» и «Режиссура документально-публицистического представления» разработан на основе учебной программы с учетом последних достижений в области режиссуры праздничной культуры. Программа модуля предполагает высокий уровень профессиональной подготовки студентов в области режиссуры и драматургии театрализованных представлений и праздников, знание специфических особенностей режиссуры театрализованных представлений, технологии создания праздника и зрелища.

Методическое содержание дисциплины предусматривает этапы создания праздничного действия от замысла до реализации; осмысление студентами методики работы со сценарием, драматургическим материалом, литературными источниками, документальным материалом; постановочной группой, художником, балетмейстером, композитором, звукорежиссером, творческими коллективами, работу с исполнителями и артистами больших и малых форм праздника.

Практический аспект изучения дисциплин модуля «Режиссура» направлен на освоение на практике режиссерских приемов и методов; умение выстраивать мизансцены, организовывать режиссерско-постановочную группу (РПГ); умение работы с документацией, организовывать работу всех служб праздника; умение воплощать литературный сценарий в праздничном действии; создавать праздничную атмосферу; умение работать с профессиональными артистами и непрофессиональными исполнителями.

Актуальность изучения дисциплин модуля «Режиссура» обусловлена всесторонней подготовкой будущего режиссера театрализованных

праздников; знание специфики смежных направлений режиссуры в искусстве эстрады, театра, кино, цирка.

Модуль «Режиссура» связан с многочисленными дисциплинами общепрофессиональных и специальных циклов. При изучении дисциплин модуля «Режиссура» студент опирается на знания дисциплин модулей «Основы режиссуры и мастерства актера», «Основы драматургии и сценарного мастерства», «Речевое действие в празднике», «Сценография», «История искусств».

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

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

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

Формы академической аттестации - зачеты, экзамены.

ЦЕЛЬ И ЗАДАЧИ УМК:

Цель УМК модуля «Режиссура» по дисциплинам «Режиссура театрализованных массовых праздников» и «Режиссура документально-публицистического представления» - формирование у студентов знаний в

области теоретического и практического наследия режиссерской школы, основанной К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, Е. Б. Вахтанговым, В. Э. Мейерхольдом, А. Я. Таировым, И. Г. Шароевыми др.; освоение профессиональной этики и специфики режиссуры театрализованных представлений и праздников, режиссерских методов «театрализации», «документально-театрализованного», «иллюстрации».

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

Задачи:

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

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

1. ВВЕДЕНИЕ

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

Искусство воздействует на зрителей определенной системой художественных образов. Искусство – это творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах (одна из форм общественного сознания). Искусство можно рассматривать как вид духовного осмысления действительности человеком, имеющий целью формирование и развитие его способности творчески преобразовывать окружающий мир и самого себя по законам красоты.

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

Творчество – это деятельность, порождающая нечто качественно новое и отличающаяся неповторимостью, оригинальностью и общественно-исторической уникальностью. Творчество специфично для человека. т. к. всегда предполагает творца - субъекта творческой деятельности; в природе происходит процесс развития, но не творчества. Творчество предполагает наличие у личности способностей, мотивов, знаний и умений, воображения, интуиции, вдохновения, «озарения» (интуитивного схватывания искомого результата) и т. п.

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

Ремесло – это культура трудовых профессиональных навыков и технических приемов художественной обработки различных материалов (металла, кожи, тканей и т. д.), вырабатываемых в процессе накопления творческого опыта мастеров, создающих художественные изделия. Профессиональный опыт ремесленника складывался путем открытия наиболее эффективных в эстетическом смысле приемов и техники художественной обработки материала, доведенных до совершенства.

В театральном искусстве – это одно из направлений сценического искусства, имеющее дело не с внутренним чувством, а с его внешним результатом, превращенным в штамп. Ремесло не является искусством, ибо в нем отсутствует человеческое переживание.

Режиссура – это своеобразный вид художественного творчества, позволяющий создавать пространственно-пластическое, художественно-образное решение идейно-тематического замысла произведения одного из «зрелищных искусств» с помощью только ему присущих выразительных средств.

Различают режиссуру драмы, музыкального театра (оперы, оперетты, балета), кино, эстрады, цирка, театрализованных представлениях и массовых праздников. Понятие «режиссура» сегодня распространяется на художественную организацию не только самых различных произведений коллективного творчества, но и жизненных общественных акции: режиссура общественных и политических компаний, презентации, режиссура художественных вернисажей и парада мод, режиссура книги и музыкального альбома.

Понятие «режиссура» можно определить как художественный процесс создания композиции гармонического целого из различных компонентов произведений искусства и явлений реальной жизни. Все эти виды режиссуры отличаются своими специфическими особенностями и в то же время имеют свои общие принципы, основанные на естественных законах композиции

целого в природе и в искусстве. Предметом режиссуры массового театрализованного действия является человеческое общение художественными средствами— это двуединый творческий процесс режиссуры художественных выразительных средств и режиссуры самой жизни. Результатом режиссерского процесса здесь становится образ праздничного события, образ праздничного театрализованного общения.

Режиссерский тренинг

На практических занятиях по режиссуре происходит первая встреча с автором литературного произведения, делаются первые попытки самостоятельно проникнуть в его замысел и изучаются пути воплощения. Педагогические задания призваны и пробуждать художественное «чутье», интуицию студента, и направлять его на аналитическое, сознательное освоение образной системы и интонации автора. «Режиссеру надо проникнуть в авторское конкретно-чувственное ощущение мира и научиться мыслить в стилистике избранного драматурга», писал А. А. Гончаров.

Важнейшее звено режиссерской практики –это работа с актерами. Это: и умение верно распределить роли, и заразить актера своим видением автора, и пробудить его инициативу, его творчество в работе над ролью, направить его самостоятельную работу и помочь вспомогательными этюдами, упражнениями, режиссерским показом и т.д., словом, превратить актера в подлинного сотворца, соавтора работы. Прежде чем перейти к инсценировке художественной литературы, студентам могут быть предложены творческие упражнения, этюдные задания, развивающие необходимые режиссеру-инсценировщику навыки и умения. Руководитель творческой мастерской вправе решить какие именно задания станут основой режиссерского тренинга.

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

Раздел 1. Режиссура как творческий процесс

1. Становление и развитие режиссуры как профессии

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

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

В театральном искусстве утвердилась новая профессия — режиссер. Знаменитые режиссеры начала века — Ж. Копо, М. Рейнхардт, Г. Крэг — имели собственные взгляды на роль и задачи театрального искусства и свои предпочтения при выборе драматургии, в работе с артистами. Современная театральная система сложилась к середине 20-х гг. XX в. Театр выдержал натиск авангардного искусства и взял на вооружение то, что подходило сцене. Плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие «сценографии» как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

В 30-х гг. немецкий драматург, режиссер и теоретик театра Б. Брехт заявил, что нужен принципиально новый подход к задачам театра. По мнению Брехта, театр не должен лишь подражать жизни, а должен «отстраненно», эпически эту жизнь показывать. Зритель же превратится в наблюдателя: он будет размышлять, а не волноваться, руководствоваться разумом, а не чувствами. Современные режиссеры и актеры умеют создавать «дистанцию» между ролью и исполнителем, то есть пользуются приемами отчуждения Брехта.

Но психологический театр — изображение на сцене «жизни в формах самой жизни» — никуда не исчез. Хотя на протяжении столетия ему систематически предрекали гибель. В XX в. отношения сцены и драматургии изменились. Хозяином сцены стал режиссер, а актеры и драматурги вынуждены были признать это первенство.

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

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

Режиссерский замысел—это задуманный план действий, деятельности, намерение, заложенный в произведении смысл, идея. В искусстве режиссерский замысел – это исходное представление художника о своем будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. К замыслу относятся: планы, заявки, наброски, этюды, эскизы, режиссерская экспликация - наиболее распространенные формы внешней фиксации

Различают драматургический и режиссерский замысел:

Драматургический замысел предполагает определение коллизии исходного жизненного события, определение действующих сил театрализованного представления и развития их столкновения (драматического конфликта), определение композиции театрализованного представления, монтажных эпизодов. В массовом театрализованном действии драматическая коллизия существует не только в сюжете сценария, но и в общении со зрителем, с реальными героями, участниками праздника.

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

Основными факторами, влияющими на характер режиссерского замысла являются: идейно-тематическая направленность представления

экономические возможности постановки, участники и их возможности, временные условия постановки, репетиционные и сценические возможности постановки, личность самого автора-постановщика, его гражданская позиция, мировоззрение, жизненные принципы, опыт и вкус.

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

Система К. С. Станиславского

Система - (гр. systema) - целое, составленное из частей соединение; конструкция, то, что стало нормальным, обычным, регулярным. Форма организации чего-либо. Определенный порядок в расположении чего-либо, в действиях. Нечто целое, представляющее собой единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи частей.

Система Станиславского - практическое учение о природных органических законах актерского творчества. Цель системы – разбудить естественную природу актера для органического творчества в соответствии с его

сверхзадачей, вызвать к жизни органичный, естественный процесс самостоятельного и свободного творчества.

Суть системы в совершенствовании внутренней и внешней техники актера, сделать этот инструмент податливым творческому импульсу, т. е. готовым в любой момент осуществить нужное действие. Внутренняя техника заключается в создании необходимых внутренних (психических) условий для естественного и органического зарождения действия, которое осуществляется через тренировку внимания сценического, сценической свободы мышц, правильной оценки предлагаемых обстоятельств (сценическая вера) и возникающее на этой основе желание действовать. Воспитание актера в области внешней техники имеет целью сделать физический аппарат актера (его тело) податливым внутреннему импульсу через тренировку техники речи, постановку голоса, гимнастики, акробатики, фехтование, ритмики, танца, сценического движения и т. п.

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

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

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

Основные принципы системы

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

Предлагаемые обстоятельства. Чувства актёра — это его собственные чувства, источником которых является его внутренний мир. Он многогранен, поэтому актёр, прежде всего, исследует себя и пытается найти нужное ему переживание в себе, он обращается к собственному опыту, или пытается пофантазировать, чтобы найти в себе то, чего он никогда не испытывал в реальной жизни. Чтобы персонаж чувствовал и действовал наиболее верным образом, необходимо понять и продумать обстоятельства, в которых он

существует. Обстоятельства определяют его мысли, чувства и поведение. Актёр должен понять внутреннюю логику персонажа, причины его поступков. Актёр должен для себя «оправдать» каждое слово и каждое действие персонажа, то есть понять причины и цели. Сценическое действие должно быть внутренне обосновано, логично, последовательно и возможно в действительности». Актёр должен знать все обстоятельства, в которых находится его персонаж.

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

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

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

Основные элементы системы

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

2. Основные функции режиссера

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

Есть разные толкования слова «режиссер». По одной версии, оно происходит (от лат.) «управляющий» и сродни слову «режим» — установленный порядок, диктатура. По другой версии, слово «режиссер» происходит от французского глагола «regir», который, в свою очередь, произошел от латинского «regere» — «прямо вести, давать надлежащее направление», и тогда режиссер — это человек, направляющий действия людей к достижению какой-либо цели. В английском языке слово «режиссер» звучит как «director» — «директор».

Общими типологическими (родовыми) признаками режиссуры являются: — интерпретация драматургического материала; организация и руководство творческим коллективом, объединенным и подчиненным всеми средствами выражения основной идее художественного образа; психолого-педагогическая деятельность (работа с актером как основным транслятором художественного замысла и с творческим коллективом).

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

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

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

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

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

3. *Режиссер — организатор*. Организатор творческого процесса. Режиссер как автор массового театрализованного действия

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

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

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

Профессионально-важные качества профессии режиссер: организованность, самодисциплина; предусмотрительность; пунктуальность, педантичность; решительность; самодостаточность, способность

организовывать свою деятельность в условиях большого потока информации и разнообразия поставленных задач; способность планировать свою деятельность во времени; стремление к профессиональному совершенству; коммуникабельность (ориентация на взаимодействие с людьми, общительность); слуховая дифференциальная чувствительность (способность различать: тембр, длительность, высоту, силу звука, ритм, фоновые или разнообразные шумы); устойчивость зрительной чувствительности во времени; быстрая хорошая зрительная оценка размеров предметов; хорошее зрительное восприятие расстояний между предметами; способность к восприятию пространственного соотношения предметов; хорошее различение отрезков времени; хорошее цветовое восприятие; внимание к деталям; избирательность внимания; переключаемость внимания (способность быстрого переключения внимания с одного объекта на другой или с одной деятельности на другую); развитый объем внимания (способность одновременно воспринимать несколько объектов); способность к образному представлению предметов, процессов и явлений; способность к переводу образа в словесное описание; способность к созданию образа по словесному описанию; способность наглядно представлять себе новое явление, ранее не встречавшееся в опыте, или старое, но в новых условиях; предметность (объекты реального мира и их признаки) мышления; ассоциативность мышления; интеллектуальность мышления; интуитивное мышление; стратегическое мышление; творческое мышление; эрудированность; ораторские способности; способность речевого аппарата к интенсивной и длительной работе; умение грамотно выражать свои мысли; активность; умение быстро ориентироваться в окружающей обстановке; умение работать в условиях ненормированного графика; артистические способности; литературные способности; организаторские способности; склонность к исследовательской деятельности; способность анализировать и сопоставлять факты; способность принимать быстрые и нестандартные решения; способность устанавливать контакты с людьми; творческие способности; умение импровизировать; умение оказывать влияние на публику; умение предвидеть результат; умение работать в команде; чувство гармонии.

3. Воспитание режиссерских способностей

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

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

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

Художественность – это мера эстетической ценности произведения искусства, степень его красоты. Критерий художественности предполагает соответствие специфического содержания искусства реальной действительности, а также соответствие содержания его форме, достигаемое талантом и мастерством художника. Методически сущность элемента художественного. может быть осмысленна как широкое синтезированное использование разнообразных эмоциональных средств выражения в драматургии представления (образного слова, музыкальных произведений, кинодокументов, театрального, пантомимического или хореографического действия).

Художественный – действительность, реальность, изображаемая в образах. Образ всегда имеет много трактовок, но верна только авторская.

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

Непроизвольное внимание имеет пассивный характер, ибо навязывается субъекту внешними по отношению к целям его деятельности событиями.

Этот вид внимания характеризуется тем, что выбор объекта производится человеком неосознанно, стихийно, независимо от сознательных намерений, в силу особенностей объекта новизны, силы воздействия, соответствия актуальной потребности и проч. Объектами непроизвольного внимания актера являются зрители, сам актер и его партнер (не как образ, а только как его коллега по работе). Внимание в массовом действе — это непредвиденные реальные обстоятельства, жизненные факты, возникающие в момент творческого действия. Физиологическое проявление этого вида внимания — ориентировочная реакция.

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

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

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

Воображение — это психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимающихся человеком в действительности, позволяющая представить результат труда до его начала, тем самым ориентируя человека в процессе деятельности. Воображение входит в любой трудовой процесс и является необходимой стороной любой творческой деятельности (художественной, конструкторской, научной). В художественном, в театральном творчестве — это способность воспроизводить образы, пережитые раньше в действительности, комбинировать части и все пережитое в разное время, сочетая эти образы в

новом порядке, группируя их в новое целое. Для режиссера массовых праздничных действий воображение— это умение в самом замысле представить себе реальный ход будущего праздничного действия и сверять с этим воображаемым ориентиром свои режиссерские задания, возбуждать образное мышление и стремления всего творческого коллектива.

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

В зависимости от доминирующего анализатора различают зрительные, слуховые, осязательные, обонятельные и вкусовые восприятия; в зависимости от формы существования материи. Восприятие: пространства, времени, движения, в зависимости от внимания - произвольное и произвольное.

На основе последнего строится система обучения актерскому и режиссерскому мастерству в отечественной театральной школе, создаются индивидуальные, групповые, массовые игры.

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

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

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

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

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

Время – когда происходит действие.

Место – где происходит действие.

Кто действует – краткая характеристика действующих лиц.

Что происходит – краткое изложение действия.

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

случайно, а закономерно из учета всего круга предлагаемых обстоятельств. Чтобы выстроить в этюде процесс борьбы, нужно в первую очередь определить с кем или с чем борется герой.

Развивать творческое воображение и фантазию в режиссерском плане это значит:

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

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

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

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

4. Мизансцена – язык режиссера

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

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

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

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

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

Мизансцена, рожденная и исторгнутая из глубины режиссерского сердца, мизансцена, развернутая во времени и в пространстве, часто звучит как режиссерская новелла, музыкальная сюита или злая эпиграмма. И если это звучание связано с эмоциональным «зерном» пьесы, поэтическим строем произведения, — оно волнует зрителя и неотъемлемо от мыслей и чувств, возбуждаемых пьесой. Мы помним такие мизансцены у наших больших мастеров — **Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова** и у лучших режиссеров — наших современников. Они врезаются в память яркими образами режиссерского искусства.

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

Театрализованный праздник, спектакль, обретает свою художественную заразительность и силу через определенную стилистику

мизансцен, верно выражающих мысль, через их характер, графический рисунок, через темпо-ритм их движения.

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

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

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

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

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

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

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

При элементарном понимании мизансценирования существует даже специальный, ремесленный термин — *«разводка»*. Возникает впечатление,

что *мизансценирование*— это особая область режиссерской работы, мало связанная с остальной деятельностью режиссера.

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

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

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

Типы мизансцен:

- *центростремительные* (когда все присутствующие на сцене тянутся друг к другу или к какой-то точке в центре между ними);

- *центробежные* (когда все испытывают тенденцию оттолкнуться друг от друга;)

- *проекционные* (когда все действующие лица стремятся перенестись куда-то вне сценической площадки, композиция как бы проецируется на другое место вся целиком).

Виды мизансцен:

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

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

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

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

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

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

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

Мизансцены имеют свою скульптурность, живопись, мизансценические тропы.

Мизансценическая рифма, один из признаков формы стихотворной мизансцены, повторозвучных мизансцен (сродни с ритмическим повтором созвучных слов в стихотворении).

Схожесть мизансцен временная и пространственная. Она достигается через повторяемость поз, синхронность в движениях, симметрию в расстановке фигур, зеркальную (мизансцена зеркальная) и теневую графику.

Симметричная мизансцена создает на сцене композиционное равновесие. В *асимметричной* проявляется неуравновешенность, неустойчивость, напряжение, в которых ярко проявляется динамика действия.

Зеркальная мизансцена – это прием, при котором невидимое зеркало предполагается стоящим в профиль к зрителю, чаще всего посередине сцены, так что находящийся на одной ее половине актер служит как бы отражением другого действующего на противоположной стороне. Разновидность зеркальной мизансцены включает в себя прием отражения в воображаемом зеркале, расположенном параллельно рампе. Актер как бы видит объекты в зрительном зале. Лицо актера раскрыто, движения независимы, речь течет

свободно, мизансценическая графика ничем не ограничена. Зеркальная мизансцена - наиболее распространенный прием эстрадного искусства.

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

Атмосфера - (от греческого - *atmos*- пар и *sphaira* -сфера, шар) – газовая оболочка небесного тела, удерживаемая гравитацией; воздушная среда; окружающие условия, обстановка, общественное окружение, среда.

В театрализованном представлении – выразительные средства передачи содержания представления, праздника и создания праздничного настроения. Атмосфера – это душа массового действия, воздух, связывающий всех участников праздника, представления (исполнителей изрителей).

Атмосфера массового действия органически вытекает из жизненной атмосферы, места, где это действие происходит. Преобразуя жизненную атмосферу в праздничную, режиссер выражает духовный смысл праздника, как жизненного события.

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

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

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

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

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

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

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

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

Вот как характеризовал В. И. Немирович-Данченко А. П. Чехова как художника: «...Он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи,

соседа, от песни, выпивки, от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой».

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

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

Старые театральные критики восприняли *сценическую атмосферу*, новое открытие Художественного театра только как «настроение». На самом же деле для Станиславского и Немировича-Данченко это открытие новых выразительных возможностей сцены было не данью моде, а следствием все углубляющегося изучения правды жизни и обогащения выразительного языка театра через современную реалистическую литературу и живопись. Неверна была аналогия сценической атмосферы с модным в то время словом «настроение», и незаконмерно было прикрепление понятия атмосферы только к чеховской драматургии.

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

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

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

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

Бессмысленное нагромождение ненужных вещей на сцене, конечно, не поможет выражению необходимой сценической атмосферы. Сценические

аксессуары, вещи, все, что способствует обрисовке бытовой среды, нуждается в строгом отборе, в организации всего этого материала, в подчинении определенной композиции. В этом сказывается подлинная театральность. Возвращение актера на фон холщовых кулис и освобождение его от каких-либо игровых деталей еще не знаменует победы романтизма и театральности на сцене.

Огромную роль в создании реалистической сценической атмосферы и жизненной обстановки в спектакле играют также и декорации. Станиславский упоминает здесь о декорациях, но то же можно сказать и о музыке, об освещении, о богатой гамме сценических звуков, которыми располагает театр.

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

В последнем акте «Трех сестер» в Московском Художественном театре мы видели осенний пейзаж, плотно застегнутые у всех офицеров шинели, походному аккуратно заправленные башлыки, гулко звучащий рояль в доме и какой-то особый ритм бодрящихся перед расставанием людей. Все это создавало щемящее чувство грусти, именно осенней грусти, которая располагает к размышлению о безвозвратно потерянных годах и вызывает мечты о лучшей жизни.

Атмосфера пьесы всегда связана с эмоциональным ее «зерном».

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

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

читаемые где-то далеко, видимо на одном из боковых клиросов, заканчивались протяжной фразой, и последнее слово, как эхо, дважды повторялось тем же самым голосом. Эта деталь сразу дополнила картину, скупо решенную П. В. Вильямсом.

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

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

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

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

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

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

Точно созданная атмосфера с определением художественно-выразительных всегда является комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника. Она вбирает все — в ней отражается идея постановки, выражаются ритмы сценической жизни, с ней неизбежно связаны характеры действующих лиц, их отношения.

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

Раздел II. Театрализованное представление как структурная единица праздника

6. Типология театрализованных и праздничных действий

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

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

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

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

Театрализация зрелищно-театрализованных мероприятий:

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

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

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

Театрализация оригинального вида. Это создание режиссёром новых художественных образов, согласно сценарно-режиссёрскому замыслу. Этот вид театрализации нашёл широкое применение при создании сценариев оригинального жанра, в основе которого лежит инсценировка документа. Документальный ряд, используемый в сценарии, придаёт ему публицистическое значение только в том случае, если сам факт представляет общественную ценность. Сценарист рассматривает факт через призму современности. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по принципу эмоционального развития мысли (инсценирование песни, прозы, стихотворения, документа).

Театрализация оригинального вида — это сложная форма создания сценария, требующая не только организаторских навыков, поисков сквозного хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссёрского умения поставить номер, согласно сценическому замыслу. Органично соединить в эпизоды документальный и художественный материал требует большего репетиционного времени.

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

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

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

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

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

Массовые праздники— это массовая форма коллективного отдыха.

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

Праздник—это форма эстетической и художественной деятельности, включенная непосредственно в ткань социокультурной реальности. Массовый праздник переводит на язык игровых правил наиболее существенные переломные моменты человеческой жизни. Он отличается широким активным и творческим участием масс, рассредоточен на обширной территории, предполагает одновременное возникновение, наличие многих очагов художественного действия, где каждый из его участников может выбрать свое праздничное действие. Праздничное игровое общение включает в себя как неотъемлемую часть— это зрелище, представление.

Классификация праздника может быть проведена по нескольким основаниям.

1) *По времени проведения:* а) периодически отмечаемые (День победы, Олимпийские игры) и непериодические, обусловленные моментом (например начала крупного строительства, презентация фирмы), б) стабильные (Рождество и другие) и подвижные (Пасха и другие), в) календарные – летние(День Ивана Купалы), осенние (Праздник урожая), зимние (Новый год), весенние,

2) *пространственно- масштабные:* а) местные, локальные праздники, распространённость которых ограничена, б) региональные праздники в) национальные г) государственные (День независимости), д) международные (Олимпийские игры, День породненных городов и т.п.);

3) *по отношению к исповеданию, светские* (день рождения, день совершеннолетия), религиозные (день ангела, конфирмация и т.д.), которые различаются по конфессиям (православные, католические, буддистские, иудейские и т. д.);

4) *по видам человеческой деятельности и сферам: общественно-политические* (1 Мая, 9 Мая, 8 Марта);

5) *профессионально-трудовые* (дни профессий, проводы на пенсию);

б) *природно-экологические* (День птиц. День охраны окружающей среды);

7) *семейно-бытовые* (дни рождения, совершеннолетия, свадьбы, новоселье и т. д.);

8) *историко-культурные*

9) *праздники искусств* (праздники спортивные, праздники улиц, домов, праздник духовой музыки, песни и танца, книг и т. д.).

Зрелище – это то, что представляется взору, привлекает взор (явление, происшествие). Театральное или театрализованное представление. В широком смысле зрелище есть специфическая форма идейного, эмоционального, эстетического общения. Круг явлений, обладающих зрелищностью, практически неисчерпаем: спортивные соревнования и игры, публичные ритуалы и церемонии, различного рода празднества и праздничные ситуации и т. д.

Их делят на художественные зрелища к которым относятся театр, кино, эстрада, цирк («зрелищные искусства»), и на явления зрелищного типа, включающие спортивные мероприятия, выставки, показы и демонстрации достижений науки и техники, современной моды и т. д., а также жизненные факты и события, привлекающие к себе внимание. Если обоим типам зрелищ присущи общие черты: действенность, коллективность, «развернутость на зрителя», то только лишь «зрелищные искусства» обладают признаками целостности завершенности, синтетичности и образности.

Важнейшей характеристикой «зрелищных искусств» является эффект соучастия, сопереживание зрителя с заранее рассчитанным результатом и с учетом зависимости восприятия зрелища от системы условности того или иного вила искусства, от визуальной способности зрителя, от движения зрительского внимания. В этой связи следует отметить значимость умений режиссера акцентировать внимание зрителя на том, что является наиболее важным и существенным, тем самым стимулировать и «принудительно» направлять вовлечение зрителя в действие.

Масштабность зрелища измеряется не количеством декорации и толпами массовки, а другими категориями, главная из которых – это сценическая правда (*К. С. Станиславский*).

Метод иллюстрации, образная обработка художественного материала, при котором описание объекта совпадает с его изображением (например: радостное настроение героя подчеркивается мажорной, бравурной музыкой или после рассказа о творчестве композитора звучит одно из его произведений). Художественное комментирование тех или иных фактов, событий, документов. Способ существования этого приема

предельно прост: подобранный художественно-иллюстративный материал (фрагмент стихов, песен, кинофильмов) монтируется «встык» к соответствующим тезисам лекции, беседы, вступления участника или очевидца события.

Метод иллюстрации используется в лекции-концерте, кино-лекции, в вечере вопросов и ответов, дискотеках. Задача этого приема дать определенный психологический и художественно-образный настрой восприятию содержания клубного мероприятия, дополнить это восприятие своеобразным художественным комментарием.

В целом иллюстративность лишает зрителя игры воображения, убивает рождающиеся в нем образы и ассоциации.

7. Театрализованное представление на основе подготовленных номеров

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

Представление – это образ ранее воспринятого предмета (сцены, события, явления), возникающее на основе их припоминания (памяти, воспоминание), а также образ, создаваемое продуктивным воображением; высшая форма чувственного отражения в виде наглядно-образного знания.

Представления бывают зрительные, слуховые, обонятельные, тактильные и др. Представление является составной частью праздника.

Представления условно делятся на малые и большие (массовые) формы:

К малым формам относятся (происходящим на закрытых площадках): тематический вечер, театрализованный концерт, агитационно-художественное представление, литературно-музыкальную композицию и т. п.

Под большими (массовыми) представлениями понимаются манифестации, концерты-митинги, инсценировки или тематические сюжетные постановки на площадях, стадионах и других открытых пространствах, позволяющих вмещать многочисленные группы участников и массы зрителей.

По своему характеру также различают:

- поэтическое (театрального представления, литературную основу которого составляют не драматические, а поэтические произведения);

- монументальное(отличающиеся значительностью социального содержания, обобщенностью форм, крупным масштабом, величием и мощностью исполнения).

-сюжетное (напр., елочные представления для детей);

- бессюжетное (по логике развития целостного образа представления).

Для раскрытия обобщенных и значительных понятий чаще всего используется театрализованное представление. В его сценарии может содержаться документальный материал, который подается художественно-образной форме.

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

Если в драме композиция является моментом, определяющим структуру событий действительно развивающегося сюжета, моментом чрезвычайно важным, но обусловленным другими существенными элементами формы, то в сценарии театрализованного представления, в виду ослабления функции сюжета, композиция берет на себя роль главного организатора художественно-документального материала, ее функция становится определяющей. Именно поэтому в процессе создания литературного сценария важнейшим моментом творчества является монтаж материала, композиционное решение. Чтобы на основе тщательно подобранных и обработанных материалов создать нечто законченное и драматургически выстроенное, нужно найти, открыть именно то единственное построение, сочетание фактов, сцен, событий, документов и высказываний, которое знаменует собой появление нового, целостного произведения.

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

Однако любая идея, какой бы цельной она ни была, сама по себе еще не драматична. Только на основе накопленного материала и в процессе

непрерывной работы над ним возникает тот чудесный, необходимый творческий процесс, в результате которого абстракция в сознании пишущего сценарий как бы оживает, обретает плоть и кровь — и возникает новое, законченное произведение. «Я создал как бы новое произведение на свой голос, в полном соответствии с моим замыслом, я нашел драматургию своего жанра», — говорил В. Яхонтов в книге «Театр одного актера».

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

8. Режиссура и организация современного обряда, театрализованного фольклорного представления

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

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

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

Обряд — это совокупность установленных обычаем действий, в которых воплощаются какие-нибудь религиозные представления или бытовые традиции (Свадебный, посвящения). Компонентами народных обрядовых празднеств являются песни, танцы, игры, поговорки, пословицы, заговоры, музыка, вобравшие в себя творчество народа.

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

Особое место в *театрализованном празднично-обрядовом действии* занимают народные традиции и фольклор, которые являются богатством, выработанным поколениями и передающим в эмоционально-образной форме исторический опыт, культурное наследие страны и отдельного региона.

Фольклор — это устное народное творчество, выраженное в словесно-музыкально-хореографических и драматических формах. Это значит, что к фольклору относятся былины, народные сказки, народные песни (игровые, обрядовые и др.), искусство скоморохов, народные фарсовые сценки. Обряды, ритуалы, народные игрища и забавы, народные празднества – всё это тоже фольклор. Фольклор включает в себя произведения, передающие основные важнейшие представления народа о главных жизненных ценностях: труде, семье, любви, общественном долге, родине.

Фольклор характеризуется би-функциональностью и синкретичностью. Эти свойства роднят его с первобытным искусством. Фольклор, как и первобытное искусство, синкретичен: в его зарождении и бытовании не было разделения на виды искусства. Былины сказывались сказителями под аккомпанемент гуслей; песни нередко сопровождалась пританцовками, содержали драматические игровые элементы; а в искусстве скоморохов нередко сочетались лицедейство, пение, танец, жонглирование, акробатика. Би-функциональность фольклора означает, что он одновременно является искусством и не-искусством, т.е. частью быта. Это особенно ярко проявлялось в обрядовом фольклоре, отличавшемся зрелищностью. Би-функциональность характеризует и такую особенность фольклора, как отсутствие деления на исполнителей и публику (что является важной особенностью сложившегося искусства); здесь – все участники и зрители одновременно.

К признакам фольклора относятся следующие:

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

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

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

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

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

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

Важным аспектом понимания места фольклора, народных традиций в празднично-обрядовой культуре является восприятие их в контексте многосторонней сложности идейных, нравственных, эстетических сил преобразования общества. Подчеркнем, что сегодня в празднично-обрядовом действе по-новому используются старые фольклорные принципы, такие, как традиционность и вариативность. Это позволяет найти нестандартное сценарно-режиссерское решение театрализованного действия на основе народных традиций и фольклора, заключающееся в приемах реализации праздничного настроения, поиске образности, выборе места и времени, художественном оформлении праздника. Следует отметить, что динамика развития праздника неотделима от сочетания традиционных форм народного гулянья с новым осмыслением их содержания. При этом фольклору было отведено значительное место. Занявший большое место в празднично-обрядовом действии, фольклор характеризуется, в первую очередь, органичным соединением элементов традиционного карнавала и русской народной потешной скоморошной сатирой. Таким образом, рассматривая возможности использования народных традиций и фольклора в празднично-обрядовом действии, мы должны четко понимать, что в сценарно-режиссерском замысле они представляют для нас особый инструментарий, который может существовать и развиваться самостоятельно, вне произведений коллективного народного творчества. Такой подход позволяет нам программировать активное включение аудитории в театрализованное

действие на основе оригинальной, современной сюжетно-образной трактовки народных традиций и фольклора. Не случаен, поэтому тот факт, что национальные праздники российских народов несут в своей основе издавна распространенные массовые формы бытования народных традиций и фольклора.

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

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

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

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

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

9. .Работа режиссера с документальным материалом

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

Документ-(лат. Dokumentum) доказательство; материальный носитель данных (бумага, кино- и фотопленка и др.) с записанной на нем информацией, предназначенной для ее передачи во времени и пространстве.

Документы могут содержать тексты, изображения, звуки.

В драматургии и режиссуре театрализованных форм документ является источником, исходным материалом для художественно-образного осмысления событий, создания на его основе художественного произведения номера.

Виды документа:

- официальные (указы, приказы, распоряжения и т. п.);
- эпистолярные (дневники, личные письма и т.п.);
- кино- и фото;
- человек как документ;
- предметный мир (часы, чемодан, очки и проч.).

Основные принципы отбора документального материала: соответствие теме, свежесть, новизна, легкость восприятия аудиторией.

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

Документальный образ – жизненный факт, выраженный художественными средствами.

Драматургия театрализованных представлений, основана на использовании реальных, конкретных фактов и документах. Яркость, контрастность документа, эмоциональная насыщенность факта создают основу психолого-педагогического и эстетического воздействия на аудиторию.

Разделяют два вида работы с фактическим материалом:

- 1.Создание художественного образа документальными средствами
- 2.Создание «фактического образа» художественными средствами (основанные на факте, документе).

Документальные факты делятся на две группы:

- 1-я группа: письма, дневники, фотографии, записи;
- 2-я группа: мемуарно-художественные документы, воспоминания участников событий, документы и факты, используемые из литературы, кино, радио, телевидения.

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

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

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

Работа режиссера-сценариста с реальным героем необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь приходится иметь дело каждый раз с новыми людьми, которые не являются профессиональными актерами, зачастую, не умеют хорошо говорить, теряются на сцене. Опыт режиссера заключается не только в умении придумать тот или иной эпизод, но и суметь ввести реального героя в театрализованное представление.

Работа с реальными героями должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их предложенный замысел.

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

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

Отбор сценическое воплощение документального материала можно поделить на 3 этапа:

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

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

1. Выбор проблемы, темы (он зависит от личных интересов. На этом этапе необходимо остановиться на вопросе что хочется сделать, пусть не останавливает как, это потом решается).

2. Разбор материала подлежащего инсценированию:

- выделение событийного ряда
- фабулы
- сюжета

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

4. Написание сценария:

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

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

- введение повествования
- перевод описания в действие

6. Перевод драматургического документального материала в сценический:

- использование возможностей игровой площадки (разноплановость, места - действия)
- применение театрально-художественных средств выражения (сценография, мизансцена, свет, музыка и т.д.)
- использование различных жанровых решений (пантомима, вокал, балет, хореография, теневой и кукольный театр и т.д.)

7. Композиция:

- актерская техника «вербатим»
- по документальному материалу
- коллаж

Основные принципы документального представления:

- подчинение одной идее;
- театрализация, иллюстрация;
- контраст.

Историческая реконструкция – процесс воссоздания материальной или духовной культуры определённой исторической эпохи и региона (допустим, создание образца римского доспеха) либо воспроизведения исторического события (например, битвы при Аустерлице).

Движение исторической реконструкции получило распространение в кругу людей, увлекающихся историей и искусством. Как правило, увлечённым исторической реконструкцией интересно создание исторического комплекса, состоящего из костюма, доспеха, оружия и бытовых принадлежностей (по возможности из того же материала затрагиваемой эпохи) некоторого региона и исторического периода. Каждый элемент комплекса должен быть подтверждён какими-либо научными источниками (археологическими, изобразительными, письменными).

Основной идеей реконструкции является применение на практике этого комплекса, в том числе для подтверждения или опровержения научных гипотез относительно возможностей использования тех или иных предметов.

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

Театр, использующий в качестве текстатолько документы, первоисточники, отобранные и «поставленные» в соответствии с социально-политической программой драматурга. Использование первоисточников. В той мере, в какой драматургия никогда ничего не создает (из ничего), а прибегает к первоисточникам (мифам, хронике, историческим событиям), любое драматическое произведение отчасти является документальным. Уже в XIX в. в некоторых исторических драмах первоисточники нередко использовались *in extenso* (полностью): БЮХНЕР в «Смерти Дантона» приводит выдержки из отчетов заседаний и исторических произведений. В 30-е гг. в Германии, а затем в США Е. ПИСКАТОР возвращается к этой эстетике, с тем чтобы увязать театр с текущей политикой. В 50-х и 60-х гг. документальная литература ложится в основу романов, документальных фильмов, поэзии, радио пьес и театра. В этом, безусловно, видна реакция на пристрастие современной публики к репортажу, к достоверному документальному материалу, реакция на засилье средств массовой информации*, обрушивающих на слушателей противоречивые сведения; видно желание отвечать с помощью тех же самых средств.

Документальный театр является наследником драмы исторической. Он противопоставляет себя театру чистого вымысла, воспринимаемому как слишком идеалистический и аполитичный, и выступает против манипуляций с фактами, в свою очередь манипулируя документами, преследуя собственные цели. Он охотно использует форму судебного процесса или следствия, которая позволяет цитировать доклады и протоколы.

10. Режиссура эстрадного представления

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

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

Эстрада включает в себя малые формы драмы, комедии и вокального искусства, музыки, хореографии, цирка и др. В концертах отдельные законченные номера полифонической пестроты дивертисмента объединены конференсом или несложным сюжетом (обозрение). Кратковременность эстрадного действия требует предельной концентрированности выразительности средств. Отсюда яркость, преувеличенность деталей, мгновенность актерского перевоплощения.

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

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

Для «эстрады» типичны злободневность, сочетание в лучших образцах развлекательности с серьезным содержанием, воспитательными функциями, когда веселье дополняется разнообразием эмоциональной палитры, а подчас и социально-политической, гражданской патетикой. Будучи одним из

наиболее подвижных видов искусства, эстрада в то же время более других искусств подвержено штампу, снижению художественно-эстетической ценности талантливых находок, вплоть до превращения их в кич.

На развитие современной эстрады сильное влияние оказывают такие «технические» искусства, как телевидение, часто включающее в свои программы эстрадные представления, концерты. Благодаря этому традиционные формы и приемы эстрады обретают не только большую масштабность и распространенность, но и психологическую глубину (использование крупного плана, выразительных средств экранных искусств), яркую зрелищность (Мюзик-холл, Варьете, Кабаре, Шоу, Театр миниатюр).

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

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

Некоторые теоретики склонны считать эстраду одной из разновидностей театрального искусства. Еще в большей степени это можно отнести к театрам миниатюр и обзрений. Однако их спектакли по своим эстетическим признакам тесно связаны с эстрадой. Они состоят из коротких различных по жанру номеров.

«Короткометражность» диктует свои законы артистам, постановщикам, авторам. Даже если ставятся большие многоактные обзрения, то и они

строятся по законам эстрадного искусства — основой представления остается номер. Отдельные эпизоды, номера объединяются либо фигурой обозревателя, либо «сквозным сюжетом», либо, наконец, конферансом.

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

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

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

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

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

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

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

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

интересовали и красноармейскую аудиторию, в большей части состоявшую из крестьян.

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

11. Художественная структура номера

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

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

К признакам, отличающим номер от других форм сценического искусства, относятся: лаконизм, приоритет рассказа как средства отображения действительности, новизна материала (собственно новизна содержания, новизна трактовки), индивидуальность исполнителя (его темперамент, склад характера, своеобразие речевых и вокальных данных, сценическое обаяние заставляют трижды знакомое содержание звучать по-новому), непосредственность общения с публикой.

Номер—это первооснова театрализованного представления.

Различают два типа номеров: поставленные самостоятельно, вне зависимости от замысла тематического представления, или эстрадные (концертные), и поставленные специально для раскрытия темы и идеи определенной композиции, постановки.

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

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

Режиссер, ставящий эстрадное представление (концерт, обозрение шоу), как правило, не работает над номерами, из которых оно состоит. Он

объединяет уже готовые номера той или иной сюжетной линией, единой темой, выстраивает сквозное действие представления организует его темпоритмическую структуру, решает задачи музыкального, сценографического, светового оформления. Перед ним стоит целый ряд художественных и организационных проблем, требующих разрешения в программе в целом и не имеющих прямого отношения к собственно эстраднему номеру, часто «режиссер эстрады принимает номера от специалистов различных жанров, а затем из них создает эстрадную программу. Номер имеет большую самостоятельность».

Разная последовательность одних и тех же номеров может в одном случае сделать шоу успешным, в другом — провалить. Конечно, успех или неуспех программы зависит не от одной лишь последовательности номеров. Понимание структуры построения отдельных номеров режиссером — необходимое условие грамотного использования их в любой форме эстрадного представления.

12. Номера разговорного жанра

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

Монолог - (гр. monos - один, единственный и logos - речь) форма речи, развернутое высказывание одного лица. Речь наедине с самим собою выключенная из разговорного общения персонажей, не предполагающая непосредственного отклика в отличие от диалога (внутренний монолог героя). Это речь, выражающая реакцию на происходящее, и продумывание своих ответных действий.

Монолог позволяет раскрыть душевную жизнь персонажа, выявить его характер. Многие монологи на эстраде могут исполняться как внутренний монолог или как рождающиеся слова в конкретных предлагаемых обстоятельствах, когда слова возникают «здесь и сейчас».

Монолог в образе - сольное выступление артиста, обращенное непосредственно к зрителю. Чаще произносится «От маски», поэтому

наиболее верное определение жанра - эстрадный монолог в образе. Чаще всего носит юмористический или сатирический характер.

Конферанс - (фр. conference) выступление на сцене, связанное с объявлением и комментарием (обычно комедийного характера) номеров эстрадного представления, концерта, а также текст самого выступления. На современных концертах можно встретиться с парным, театрализованным, групповым и другим конферансом, имеющим внутривидовые подразделения.

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

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

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

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

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

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

1. Эстрадно-вокальный номер и его особенности

2. Танец и хореография - термины

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

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

Конечно, ведущим выразительным средством является вокальное искусство, и именно через пение в первую очередь артист доносит до зрителя художественный образ, заложенный в песне. Однако песню мало просто спеть — ее надо прожить, прочувствовать и заставить слушателей прожить и прочувствовать ее вместе с артистом.

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

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

Например, вокальные данные Л. Утесова были весьма скромны. «В голосе Утесова, — писал М. Зильбербрандт, — не было качеств, необходимых профессиональному вокалисту. Зато природа щедро наградила артиста «певучей душой». Песня до краев наполнялась чувством, одухотворялась. Вместе с тем, будучи хорошим рассказчиком, Утесов сохранил в пении повествовательную интонацию... Артист легко устанавливал контакт со зрительным залом, умел подать песню как жанровую картинку, как сценку, которую не только слушаешь, но и видишь. Он мастерски перевоплощался в героя песни, прекрасно танцевал,

профессионально играл на многих инструментах, восхищал и здоровым народным юмором, и глубоким органическим лиризмом всех оттенков, от кроткой личной печали до высокого гражданского пафоса. Из всего этого в сочетании с исключительным своеобразием его стремительной, всегда обаятельной манеры двигаться просто и естественно возникало эстрадно-эксцентрическое зрелище в лучшем смысле этого слова».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Хореография - (гр. choreia - пляска и графо - пишу) запись танца. Искусство сочинения танца, балета. Синтез литературной первоосновы (либретто), замысла балетмейстера и художника, музыки, исполнительское искусство танцующего актера. Жанровое деление хореографии : танец лирический и героический, шуточный и пародийный, народный и классический, балльный и эстрадный. Хореография - пространственно-временное искусство, поэтому с одной стороны, ее роднит с изобразительным искусством: отбор поз и движений согласуется со скульптурной выразительностью танца: расположение танцующих в пространстве нередко подчиняется закономерностям орнаментальным и графическим; с другой – с музыкой, нередко диктующей ритм, динамические оттенки, иные характеристики движениям, а иногда ориентирующийся на особенности самих движений. Но движения могут иметь и собственный ритм, отличный от музыки, совпадающий с ним лишь в опорных точках. Тогда образуется контрапункт ритма музыки и движеньческого, что особенно характерно для фольклорного танца, а также для хореографии новейшего времени. Народная и профессиональная хореография может включать также элементы действия, сближаясь тем самым с театрально-зрелищными искусствами. В театрализованном представлении хореография может проиллюстрировать какую-либо мысль, но может и стать полноценным сюжетным элементом всего театрализованного действия.

«Эстрадный танец»разграничивается на несколько разделов:

- 1) народный танец (сольный, дуэт, трио, групповой);
- 2) классический танец;

- 3) эстрадный сольный танец;
- 4) эстрадные танцевальные дуэты;
- 5) эстрадный танцевальный ансамбль.

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

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

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

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

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

Отсутствие в номере сюжетного построения не означает отсутствия в нем конфликта, который можно назвать даже универсальным, то есть одинаковым для всех эстрадных номеров такого рода. Ведь проявление технического мастерства всегда связано с преодолением собственно

физических и психических возможностей человека и борьбой с условиями внешней среды — предметом, пространством.

Все сказанное подводит нас к пониманию двойственной природы конфликта в сюжетном эстрадном номере. Допустим, мы имеем дело с сюжетным акробатическим эстрадно-цирковым номером. Здесь присутствует собственно драматический конфликт, но и другой конфликт (борьба человека с законами тяготения, с преодолением собственных физических возможностей) никуда не исчезает.

Два типа конфликта в эстрадном номере — драматургический и трюковой — существуют параллельно и должны развиваться в одинаковой динамике, подкрепляя один другой. Невозможно грамотно выстроить драматургию эстрадного номера только с помощью выявления одного из конфликтов. В одном случае номер превратится в драматическую сценку, в другом (при отсутствии драматического конфликта) — исчезает сам признак эстрадного жанра.

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

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

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

1. Гротеск как понятие
2. Разновидности эстрадно-цирковых номеров

3. Драматургия эстрадно-циркового номера

Гротеск - (фр. grotesque, букв. причудливый; затейливый, смешной, комичный; от ит.grotta - грот) чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон эстетического предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы несоединимых свойств и объектов. Вид художественной образности, обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобного и карикатурного, трагического и комического, прекрасного и безобразного. Резко смещая формы самой жизни, создает особый, гротескный мир, который нельзя понимать буквально или расшифровывать однозначно, как в аллегории:

Гротеск устремлен к целостному и многогранному выражению основных, кардинальных проблем человеческой жизни. Издревле присущ художественному мышлению (напр., мифология). В отличие от комического, гротеск скорее болезненный «смех сквозь слезы». Гротеск рождает и «убийственный» смех, адский хохот, губительным образом раздваивающий окружающий нас мир.

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

От фантастического и волшебного в искусстве гротеск отличается прежде всего тем, что в его основе лежит активное неприятие изображаемой действительности в ее существующем виде. Неправдоподобие гротеска всегда вызов реальности, проявление активного, преобразующего отношения к ней.

Как художественный прием гротеск призван сломать штампы привычного восприятия, представить действительность во всем многообразии ее проявлений. Гротеск теснее всего связан с реалистическими направлениями в искусстве, ибо неправдоподобное и преувеличенное всегда рассматривается здесь в сопоставлении с привычным и обыденным. По отношению к произведениям, в которых фантастику, гиперболизацию и алогичность уже ничто не ограничивает, он утрачивает художественную

функциональность. В массовом театрализованном представлении, на эстраде приемы гротеска не должны разрушать общую праздничность настроения.

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

- бессюжетный номер,
- сюжетный номер.

Иногда сюжетный номер называют театрализованным, и театрализация усиливает выразительность номера, обращение к ней лежит в традициях эстрады. В сюжетном номере от исполнителей требуется умение действовать в обусловленных обстоятельствах, создание характера персонажа, проявление всего комплекса владения элементами актерского мастерства, что не всегда возможно. Вместе с тем сюжетное построение эстрадно-циркового номера не является единственно возможным. Нельзя забывать, что главная цель любого вида искусства — создание художественного образа.

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

Поэтому рассмотрим приемы и выразительные средства, лежащие вне сюжетного построения, к которым может прибегнуть эстрадный драматург. В эстрадно-цирковых жанрах важнейшей составляющей выступает трюк, который часто имеет самостоятельную ценность. Но любой трюк должен быть не просто чисто исполнен, а должен, как говорят на профессиональном сленге, «продан». Хотя, конечно, вернее сказать, не «продан», а «подан». Важно сделать трюк не самоцелью, но средством создания художественного образа. Это, пожалуй, самое сложное: подать трюк таким образом, чтобы он демонстрировал победу человека над миром вещей, пространством, тяготением, над собственными физическими возможностями, над представителем фауны (в том числе и хищником), — в этом заключается основа тематики бессюжетного номера. Автору необходимо выстроить структуру сценария так, чтобы зрителю было понятно: демонстрируется действительно сложный технический прием, причем часто на пределе человеческих возможностей.

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

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

— сюжет должен отталкиваться от индивидуальности исполнителя и, как правило, создавать для конкретного номера в конкретном исполнении;

— сюжет должен иметь возможность быть выраженным через трюки, являющиеся необходимым условием жанра;

— в большинстве разновидностей жанра трюк выражается наглядно зрительно, посредством пластики, поэтому чрезвычайно вырастает пластическая компонента выразительности. В этих случаях сюжет должен строиться таким образом, чтобы происходящее было понятно без слов.

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

16. Пантомима и клоунада на эстраде. Создание кукольного номера

1. Пантомима
2. Клоунада
3. Номера с куклами

Пантомима - (гр. pantomimes, букв, -всевоспроизводящий подражанием) в Древнем Риме - танцевальная сцена, передающая содержание действия и эмоции персонажей при помощи мимики, жестов, пластики, без слов. Мимическое представление без слов (принцип«беззастенчивого молчания»), разновидность театрального искусства, в котором основные средства создания образа - пластика, жест, мимика, телодвижение и тело-положения; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом др.

Язык пантомимы позволяет создавать как пластические образы, так и ассоциативные обобщения, образы-символы. В пантомиме соотношение содержания и формы достигается наибольшего взаимопроникновения по сравнению с каким-либо другим искусством.

Искусство пантомимы отличается от искусства мима тем, что это театр безмолвия с декоративным обозначением места действия, где реальный предмет становится символом, знаком, а характеры и действия выражаются

посредством пластики или физических действий, обобщенно или конкретно. В. Э. Мейерхольд говорил, что «в этих безмолвных пьесах вскрывается для актеров и режиссеров вся сила первичных элементов театра: маски, жеста, движения и интриги».

Одна из особенностей пантомимы – отточенность формы, четкость, графичность сценического рисунка, что, в свою очередь, отличает оригинальный жанр в целом. Пантомима строится на верном чувстве движения, основой которого является пластика в сочетании с темпо-ритмом.

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

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

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

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

В некотором роде пантомима — это всегда игра мима со зрителями: мим все время как бы задает пластические загадки зрителю, заставляет работать его фантазию и воображение. Зритель постоянно

занят разгадыванием этих загадок и таким образом оказывается вовлеченным в процесс фантазирования вместе с артистом.

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

В современном цирке сложилась следующая система разновидностей клоунады:

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

Из разновидностей клоунады на эстраде в основном встречаются две:

- клоуны-мимы,
- клоуны — музыкальные эксцентрики.

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

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

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

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

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

Художественные приемы клоунады

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

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

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

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

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

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

От простейших, — когда исполнитель, а чаще исполнительница, используя особую технику «вентрологии» (чревовещания), разговаривает у микрофона с куклой-мальчиком или куклой-девочкой, подавая реплики и за

этого веселого «ребенка», почти не шевеля губами и имитируя детский голос, — и до больших пародийных танцевальных номеров.

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

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

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

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

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

Концерт - (нем. Konzert, ит., concerto, букв.- состязание), музыкальные произведения для одного или нескольких солирующих инструментов и оркестра. Типичны виртуозная сольная партия, состязание солиста с оркестром. Обычно состоит из 3 частей (сонатная, циклическая форма). Встречаются К. для одного инструмента, без оркестра, для оркестра без солистов (Концерт-оркестр). Публичное исполнение музыкальных произведений (симфонических, камерных, сольных вокальных и инструментальных и др.) по заранее объявленной программе. Бывают также К. литературные, хореографические, эстрадные. Публичное исполнение произведений малых форм (миниатюр). Соревнование разных жанров, разных

родов и видов исполнительского искусства. Это непременно (в лучших образцах) выявление виртуозности, высокого мастерства исполнения, ибо каждый концертный номер программы обязательно солирующий, автономный.

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

В практике выделили следующие виды:

1. *Сольный концерт* - одного исполнителя-виртуоза, популярность которого в сочетании с глубоким и ярким репертуаром способны на протяжении всего вечера поддерживать неослабевающий интерес. К сольным концертам относятся также концерты одного ансамбля, хора, оркестра, хореографического коллектива как единого организма.
2. *Моноспектакль (или моноконцерт)*- четкая программа, исполняемая одним актером. Это может быть исполнение классики или произведения современного автора, занимающее едва отделения, стихотворений одного или нескольких поэтов, цикла рассказов, объединенных общей темой, композиции из произведений одного или нескольких авторов и т. д.
3. *Сборный (смешанный) концерт* – определяется выступлением артистов разных жанров.
4. *Академические*, или филармонические (гр. *phileo* - люблю и *harmonia* - гармония) -концерты, проводимые концертной организацией, ставящей своей целью пропаганду высокохудожественных муз. произведений (а иногда и различных видов эстрадного искусства) и исполнительского мастерства. Используемые в таких концертах жанры достаточно сложны по форме и содержанию, требуют особой подготовленности от аудитории.
5. *Камерный* (позднелат. *camera* - комната, свод, палата) по звучанию репертуара (инструментальная или вокальная музыка, романсы и песни)по характеру исполнительства (сольные сочинения, различного рода небольшие ансамбли- дуэты, трио и др.) предназначенный для небольшого помещения, для небольшого круга слушателей.
6. *Тематические* - «концерт одной главенствующей темы». Она, как стержень, нанизывает и группирует вокруг себя все художественные компоненты концерта.
7. *Ревю* (фр. *revue* - панорама, обозрение) -обозрение на определенную тему, его сюжет, его «ход», логика подачи номеров различных жанров,

возможности соединения патетического и комического. Условно ревью можно разделить на два вида: ревью-феерия и камерное ревью. В первом случае определяющим является сочетание значительности содержания с яркой зрелищностью. Постановка ревью-феерий характерна для мюзик-холла и эстрадных коллективов подобного типа. В ревью-феериях основными компонентами являются разнообразные эстрадные, цирковые и драматические номера, большие коллективы - танцевальные группы, эстрадные оркестры. В ревью-феериях важнейшую роль играет музыка. Сценическое решение ревью-феерий отличается эффектное использование технических возможностей сцены (мгновенная перемена мест действия, всевозможные превращения, сложное в техническом отношении оформление, особенная световая партитура, использование киноматериалов, радиоаппаратуры и т. д.).

8. *Театрализованный концерт* – имеющий единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действию. А именно: сюжетный ход, ролевая персонификация ведущих, сценография, театральные костюмы, грим, сценическая атмосфера.
9. *Концерт народного творчества* строится на подлинных образцах фольклора.
10. Эстрадный («легкий») концерт - вершина развлекательности, в них меньше внимания уделяется камерной, особенно инструментальной музыке и серьезным жанрам, и произведениям и больше - юмору, танцу, эстрадной песне, оригинальным жанрам.
11. *Гала-концерт* (фр. gala - большой) особенно праздничное торжественное, привлекающее публику зрелище.
12. *Шоу* (англ. «show») - пышное зрелище с участием «звезд» эстрады, цирка, спорта, джаз-оркестров, балета на льду и т.д., в котором звучащее слово как наиболее полный выразитель содержательности исполняемого произведения оказывается скрытым за эффектным антуражем декораций, света, технических усовершенствований.
13. *Концерт-спектакль* сходен с театрализованным концертом, но его сценарий предусматривает специальную драматургическую и режиссерскую разработку значительной части игровых эпизодов.
14. *Стадионный* - массово-зрелищный концерт. Его специфика обусловлена необычностью условий -огромным стечением зрителей, размером «концертного зала» под открытым небом.
15. *Детский* - рассматривается как одна из форм педагогики, поэтому проводится по программе, составленной с учетом возраста и

психологии детского восприятия, с актерами, специализирующимися в весьма тонкой области детской художественной работы.

16. Митинги-концерты включают острое политическое слово (речь оратора, стихи в исполнении чтецов), демонстрации слайдов и кинокадров, выставки политических плакатов и т. п.

17. Зонг - концерт - сценическое представление, построенное на репертуаре трех-четырёх профессионально очень сильных коллективов клубов(или ансамблей) политической песни.

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

Законы построения концертной программы:

1. Разнообразие номеров - избегание соседства похожих по жанру и стилю номеров, но не все жанры могут находиться в близком соседстве, например ансамбль скрипачей и жонглер, или фокусник, джаз-ансамбль и классический балет,
2. Учет тематического сочетания номеров;
3. Определение места номера в концертной программе, не каждый номер может стоять, например в финале отделения или всего концерта. Трудно закончить сольным номером, особенно если до этого зрителю были показаны выступления коллективов. Массовый номер, напр., почти всегда производит большее впечатление, чем солирующий исполнитель. Исключение возможно только при выступлениях крупных мастеров сцены.
4. Если в концертной программе сочетается серьезный классический и эстрадный материал, то серьезный материал лучше показывать раньше эстрадного, хотя не исключена возможность их смелого чередования.
4. Четкость перехода от номера к номеру, которая заключается в умении чередовать массовые и сольные номера, предусмотреть время для выхода хоровых и оркестровых коллективов, смены деталей оформления;
5. Избегать затянутости каждого номера в отдельности и всей программе в целом;

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

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

18. Выразительные средства концерта

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

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

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

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

1. Музыка, несущую непосредственно драматургические функции, специально созданную.

2. Музыка номеров: а) инструментальную (симфонический оркестр, духовой оркестр, оркестр народных инструментов, джаз, эстрадно-симфонический оркестр, инструментальный ансамбль, солисты-инструменталисты); б) вокальную (солисты-вокалисты, эстрадные певцы, вокальные ансамбли, народные певцы-солисты, народные хоры, академические хоры); в) танцевальную (музыка в номерах классического балета, бальные танцы, народные танцы — парные и групповые); г) музыку в речевых жанрах (музыкально-литературная композиция, куплет, музыкальный фельетон); д) музыку в оригинальных жанрах (пантомима: сольная, групповая, массовая, иллюзионный номер, физкультурно-акробатический номер, клоунада).

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

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

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

«Музыка как таковая, музыка как сопровождение, музыка как ритм и как звучание мира. Я полагаю, что вопросы музыкального ритма... и ощущение ритма у режиссера и, пожалуй, даже у сценариста — тоже одно из исключительно важных качеств, без которых я не мыслю себе этих профессий», — так говорил А. Довженко. На эту сторону дела зачастую мало обращают внимания сценаристы, считая, очевидно, разработку музыкальной драматургии обязанностью режиссера. Вместе с тем сценарий — драматургическая основа музыкально-драматического спектакля и требует четкого обозначения музыки как действенного компонента.

В то же время музыка может нести и совершенно самостоятельные функции, властно врываясь в событийный ряд, в сюжетное развитие действия, принимая на себя авторскую оценку действия, становясь музыкой

«от автора», музыкой лирического отступления, философских раздумий. Характер музыки в массовом действе может быть самый различный, но обязательно должен нести черты монументальности. Не случайно фрагменты из симфоний Д. Шостаковича — почти неотъемлемый компонент музыкального материала любого массового действа.

С композитором не только каждый эпизод тщательно обсуждается, но по мере надобности и отдельные мизансцены (как правило ,массовые, где музыка зачастую должна быть рассчитана так жеточно, как и графический рисунок массовых мизансцен).Что касается музыки к киноматериалу, то обычно она пишется после того, как материал смонтирован. Это понятно, композитору легче охватить целостный замысел и точнее выразить его в музыке.

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

Свет (на сцене)—это создание атмосферы, необходимой по ходу действия. Он может быть нейтральным или наоборот, эмоционально окрашенным - праздничным, тревожным, унылым, карнавальным-динамичным. Свет на сцене устанавливается на специальных световых репетициях, когда уже полностью готово и смонтировано оформление спектакля. Занимается этим осветительный цех во главе с художником постановки и режиссером.

Всю световую аппаратуру можно разделить на приборы направленного и рассеянного света. Цветное освещение достигается с помощью цветных - стеклянных или пластмассовых фильтров. Световая аппаратура расположена как внутри сценической коробки, так и вне нее, в зрительном зале (твыносная). На сцене аппаратура крепится на портах и на галереях (длинных балконах).Кроме того, переносные приборы устанавливаются в кулисах на штативах. Над сценой, во всю ширину, подвешены софиты, в которые вмонтирован целый набор разнообразных осветительных приборов.

Софиты скрыты от зрителей падами, поднимаются и опускаются они при помощи колосниковой системы.

Световая партитура – составная часть режиссерской документации, в которой фиксируется последовательность включения световой аппаратуры и характер световых эффектов для создания атмосферы массового представления. В световой партитуре указывают световую аппаратуру и технические средства, необходимые для воспроизведения световых эффектов во время представления на сцене и в зрительном зале. В световой партитуре указывается порядковый номер включения и группа осветительных приборов, наименование эпизода представления и реплики на включение, технологический прием введения света: например «резко», «плавно» и т. п. Далее следует реплика на снятие света и технологический прием его выведения. В примечании делается соответствующая запись, если свет дается с «наплывом» Световая партитура обязательно сверяется с монтажным листом режиссера.

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

Виды декорации:

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

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

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

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

Голография - (гр. holos - весь + graphu - пишу) сценический эффект, метод получения объемного изображения предмета, основанный на интерференции двух лучей света - от источника и от предмета: при освещении голограммы светом той же длины волны, что и у опорного (референтного) луча, в результате дифракции света возникает объемное (при определенных условиях цветное) изображение предмета; кроме оптической голографии существует акустическая. Она позволяет получать в любом месте сценического пространства объемные, совершенные изображения, которые можно рассматривать в мельчайших деталях и с разных сторон, их даже можно обойти вокруг (как если бы они были настоящими). В сказочных и фантастических постановках, где происходят всевозможные исчезновения, появления и превращения декорации и персонажей, можно особенно интересно использовать голографии.

19. Этапы постановки концертной программы

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

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

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

2. Свести отобранные номера в эпизоды;

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

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

5. Свести все эпизоды концерта в одно целое.

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

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

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

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

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

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

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

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

Сводная репетиция нужна еще и для того, чтобы состыковать переходы от эпизода к эпизоду, ввести ведущих, окончательно уточнить световую и звуковую партитуры, все монтажные (монтировочные) переходы, проверить оформление. Словом, проверить в действии все элементы, создающие целостный образ театрализованного тематического концерта.

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

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

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

Тем, кто берется за постановку и организацию театрализованного тематического концерта, следует помнить, что, как правило, на репетиции

таких концертов дают очень мало времени (особенно на сцене). Поэтому важно уметь разумно использовать каждую репетиционную минуту.

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

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

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

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

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

Постановочно-организационная работа

В постановочную группу входят:

- Главный режиссер;
- Музыкальный руководитель (главный дирижер), отвечающий за всю музыкальную сторону концерта. Как правило, это руководитель хора или оркестра, принимающего участие в концерте;
- Главный балетмейстер, отвечающий за всю хореографию в концерте. Чаще всего это один из руководителей ведущего танцевального коллектива;
- Режиссер по пластике (если в концерте используются номера этого жанра).

В задачу этих трех человек входит проведение всей работы по постановке музыкальных, хореографических и пластических номеров и эпизодов, связанных с осуществлением сценария концерта. Например, постановка «живого занавеса» или других хореографических (пластических) связок между эпизодами; проведение, если требуется, корректуры в отобранных для концерта хореографических номерах; репетиции вводного

хора, подбор фоновой музыки, звучащих в концерте различных шумовых эффектов, проведение всех музыкальных репетиций; и, наконец, если это требуется, руководство корректурой в отобранных для концерта вокальных и инструментальных номерах.

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

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

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

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

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

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

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

План-график работы и выпуска концерта

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

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

1. Генеральная (идет как концерт).
2. Корректурa.
3. Генеральная (идет как концерт, сдача).
4. Репетиция по вызову
5. Прогон. Все участники и службы (костюмы).
6. Прогон. Все участники и службы.
7. Сводная. 1-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит.
8. Сводная. 2-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит.
9. Монтировочная и световая репетиции (оформление, свет).
10. Репетиция по вызову.
11. Пролог и финал. Все участники.
12. 4-й эпизод. Все участники.
13. 3-й эпизод. Все участники.
14. 2-й эпизод. Все участники.

15. 1-й эпизод. Все участники.
- 16-18. Работа над отдельными номерами и с ведущими.
19. Совещание постановочной группы. Задания. (В том числе и руководителям коллективов).
- 20-22. Корректурa сценария.
- 23-24. Просмотр и отбор номеров.
25. Первое совещание постановочной группы и руководителей коллективов.

20. Монтаж и его основные функции

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

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

Все многообразие монтажных приемов можно свести **к трем основным типам:** *последовательный* – когда все фрагменты номера, эпизода, представления выстроены в определенном логическом порядке, продолжая

один другой. Чаще всего в его основе лежит временная, или хронологическая последовательность. Другой тип монтажа *параллельный*, где действие происходит одновременно, дополняя и обогащая друг друга по принципу контрастной параллели. При параллельном часто используются полиэкраны, когда одновременно идет одно действие на сцене, а другие действия в это же время идут на двух, трех, четырех, пяти экранах. Третий тип монтажа - ассоциативный (по выражению В. Яхонтова – «монтаж взрыва»), когда события в эпизоде, сталкиваясь между собой, рожают через вызванную у зрителей ассоциацию новый художественный образ.

Монтаж аттракционов – всякий агрессивный момент зрелища, подвергающий аудиторию чувственному или психологическому воздействию, эмоциональному потрясению, целью более активного восприятия идейной стороны демонстрируемого, конечности идеологического вывода (С. Эйзенштейн). Аттракцион, подчеркивал Эйзенштейн, ничего общего не имеет с трюком. Он позволяет вместо иллюстративного отображения события, жизненного сюжетного правдоподобия дать свободный монтаж произвольно выбранных композиций.

Один из основных способов построения праздничного действия, театрализованного представления, увлекающий зрителя яркостью, неожиданностью и необычностью решения. Он выражается как в построении отдельных номеров, так и в их монтажном сцеплении в целое представление.

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

При монтаже номеров используются, как правило, имеющиеся в наличии в данном конкретном месте номера профессиональных актеров и самодеятельности, детские и спортивные. Они подвергаются переработке, переделке, доводке. Чаще всего номера приходится сокращать, учитывая темпо-ритм всего представления, использовать какой-то фрагмент номера, усиливать те, или иные акценты; иногда переодевать исполнителей, менять музыкальное сопровождение или делать новую аранжировку, менять световое решение, чтобы добиться единого свето-цветового и музыкального решения всего представления; укрупнять масштабность номера, путем ввода

в него дополнительных коллективов и исполнителей, но как правило, объединяются несколько номеров в один сводный.

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

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

21. Формирование замысла и композиция театрализованного представления, массового праздника

1. Режиссерский замысел
2. Воплощение замысла

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

В состав режиссерского замысла входит:

- мотивировка выбора произведения (исходные условия, реальная ситуация);
- идейно-тематическое содержание (определение темы, идеи);
- действенное содержание (сверхзадача, сквозное действие);
- режиссерский ход;
- основные выразительные средства, определение жанра;

- приемы активизации зрителей;
- решение праздника во времени, ритмах, темпах;
- характер и принципы декоративного и музыкально-шумового оформления;

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

Воплощения замысла и его этапы:

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

2. *Репетиции в выгородке.* Выстраивание мизансценического рисунка. Мизансценой принято называть расположение действующих лиц на сценической площадке в определенных физических отношениях друг к другу и к окружающей их вещественной среде. Назначение мизансцены – через внешние физические взаимоотношения между действующими лицами выражать их внутренние взаимоотношения и действия. В непрерывном потоке мизансцены, сменяющих друг друга, находят себе выражение сущность совершающегося действия. Умение создавать яркие, выразительные мизансцены является одним из важнейших признаков профессиональной квалификации режиссера. Режиссер работает над мизансценами, или за столом, или в процессе творческих репетиций. Режиссер должен уметь «увидеть» в своем воображении то, что он хочет реализовать. Разработанные дома мизансцены – это проект. Он должен пройти испытание в процессе творческого взаимодействия режиссера с участниками праздника.

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

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

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

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

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

Художественный образ – форма мышления в искусстве. Конкретно-чувственное и, в тоже время, обобщенное воссоздание жизни, пронизанное эмоционально-эстетической оценкой автора. Способ отражения действительности в искусстве, характеризующийся нераздельным единством чувств и смысловых моментов, облеченное в форму конкретного, индивидуального явления.

Отличительные особенности:

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

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

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

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

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

Герои произведений ведут себя по отношению к авторам как дети по отношению к родителям. Они обязаны им жизнью, их характер в значительной мере сформирован под воздействием родителей, они «слушаются» их, выражая известную почтительность. Однако, как только их

характер оформится и окрепнет, они начинают действовать самостоятельно, по своей внутренней логике, и порой бывают «непослушны» и не принимают во внимание «родительскую», (авторскую) волю.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

23. Исполнитель театрализованного зрелища. Приемы активизации аудитории

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

К методам активизации зрителей относятся прямые обращения к аудитории, коллективное исполнение песен, осуществление гражданских

ритуалов, шествий и т. д. Праздник остается холодным без активизации зрителя.

Основными в процессе театрализованного действия являются: вербальная активизация, дающая участникам возможность самовыражения посредством слова; физическая активизация, побуждающая массу к движению, перемещению и другим физическим действиям; художественная активизация, стимулирующая эмоциональную сферу участников и вызывающая их художественную самодеятельность. К сожалению, на наших театрализованных представлениях присутствуют равнодушные зрители – посторонние наблюдатели жизненных событий. А иногда просто застенчивые, скованные люди. Как заставить их действовать? На помощь придут приемы активизации – заманивание и провоцирование. Заманивание начинается еще на уровне создания замысла и сценария.

Виды приемов активизации:

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

Прием провоцирования. Провокация – действие или ряд действий с целью вызвать ответное действие провоцируемого, как правило, с целью искусственного создания таким образом тяжелых обстоятельств или последствий для провоцируемого. Субъект, совершающий провокации, называется провокатором. Провоцирование – «подначка», «розыгрыш», «попытка подтолкнуть», «заставить», «вынудить» зрителя включиться в действие, начать играть. Зрителю, например, вручается какой-нибудь предмет и предлагается с ним действовать (мелок, чтобы нарисовать что-нибудь;

кубы, чтобы построить декорацию; бутафорский пистолет, чтобы «убить» неугодного исполнителя спектакля: включение в хоровод; предложение побороть «медведя» и т.п.). Для провоцирования зрителя может быть использована «подсадка» (несколько зрителей, проявляющих первоначальную активность в ответ на вопросы и задания исполнителей: они могут вступать в диалог, в дискуссию, выходить на игру и т.п.).

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

«*Длинные шнуры*» - (вопрос-ответ) разговор с залом, разговор-интервью. Элементарным примером «длинных шнуров» является вопрос о настроении. «Как ваше настроение?» - спрашиваете у зрителя и получаете ответ.

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

Ритуальные и церемониальные действия – выработанное обычаем – минута молчания, возложение венков, символика, обычаи, обряды. В церемониальном действии мы видим прежде всего официально принятое, традиционно-торжественное действие, выработанное обычаем, повторяющееся из года в год и имеющее свой порядок. Принимая тип действия и поведения, традиционный для подобных мероприятий, человек принимает и идеи, которые в этом действии отражаются. Торжественной церемонией стали, например, момент выноса знамени на мероприятия любого рода — от тематического вечера до манифестации на площади, зажжение и эстафета огня, принятие клятвы и т. д. Так, вынос знамени имеет совершенно разную смысловую нагрузку во время мемориального действия у

могилы Неизвестного солдата, митинга-рапорта в честь дня молодого рабочего или праздничного парада, посвященного Дню рождения Всесоюзной пионерской организации им. В. И. Ленина. Приведем пример образного церемониального факельного действия.

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

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

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

торжества, трудового подъема, особой достоверности происходящего, несут большой запас событийной информации.

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

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

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

ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

ПРАКТИКУМ

Тема: МИЗАНСЦЕНА – ЯЗЫК РЕЖИССЕРА

Задания:

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

Тема: СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА

Задания:

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

Тема: РЕЖИССУРА И ОРГАНИЗАЦИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБРЯДА, ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ФОЛЬКЛОРНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Задания:

1. На основе народного обряда осуществить его сценического воплощение на 3-5 минут. Задание может выполняться 1-3 человек.
2. На основе народного обряда, литературных, музыкальных источников осуществить постановку до 10 минут. Работа в группах.
3. Изучить историю, культуру заданной преподавателем города РБ, либостраны. На этой основе осуществить зачин театрализованного представления от 8-12 минут. Работа в малых группах.

Тема: РАБОТА РЕЖИССЕРА С ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ МАТЕРИАЛОМ

Задания:

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

Тема: РЕЖИССУРА ЭСТРАДНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Задания:

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

Тема: МОНТАЖ И ЕГО ОСНОВНЫЕ ФУНКЦИИ

Задания:

1. Составить программу из эстрадных номеров и песен согласно заданной теме.
2. На примере программы фестиваля оценить прием монтажа работы площадок.
3. Определить монтажно-драматургическую структуру просмотренного спектакля, игрового, документального, мультипликационного фильмов.

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

Задания:

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

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

Задания:

1. Разработать театрализованный эпизод на 10-15 минут на территории предложенного мемориального комплекса.
2. Разработать сценарий «Дня памяти...» возле предложенного исторического памятника.

РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Задания для контролируемой самостоятельной работы студентов теоретические вопросы к зачету, экзамену

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

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

1. Традиційнае і сучаснае ў стварэнні відэакантэнта святочнай дзеі.
2. Канцэптуальныя падыходы да арганізацыі фестывалю вулічных тэатраў.
3. Тэхналогія стварэння сучаснага флэшмоба.
4. Арганізацыя прыёму гасцей свята. Культурная праграма для розных груп гасцей свята.
5. Спецыфіка падрыхтоўкі і арганізацыі рэпетыцыйнай работы ў святах фестывальнага тыпу.

6. Работа куратараў і валанцёраў на свяце.
7. Творчая заяўка на правядзенне свята як эксплікацыя першапачатковага бачання рэжысёрскай задумы свята.
8. Формы стварэння перадсвяточнай і святочнай атмасферы.
9. Арганізацыйна-вытворчы аналіз сцэнарыя свята.
10. Тэатралізацыя як творчы метады сінтэзумаствацкіх сродкаў і жыццёвай рэчаіснасці. Суадносіны паняццяў «ілюстрацыя» і «тэатралізацыя».
11. Рэжысёрская задума свята і яе кампаненты.
12. Рэжысёрскае вырашэнне свята як адзіны прынцып увасаблення рэжысёрскай задумы мастацкімі сродкамі.
13. Гульня ў структуры сучаснага свята.
14. Пастаноўка гульнявой праграмы. Актывізацыя ўдзельнікаў свята праз гульнявыя дзеянні.
15. Прафесійныя якасці вядучага гульні, яго роля як стваральніка гульнявой сітуацыі.
16. Стварэнне нумара на аснове разнажанравага літаратурнага матэрыялу, твора вусна-паэтычнай творчасці.
17. Рэжысёрская распрацоўка нумарана аснове музычна-песеннага матэрыялу.
18. Мантаж як мастацкі метады. Тэхналагічныя прыёмы мантажу ў свяце і тэатралізаваным прадстаўленні.
19. Сцэнарна-рэжысёрскі ход, яго роля і функцыі ў кампазіцыйнай пабудове прадстаўлення, свята.
20. Сутнасць паняццяў «тэатралізаванае прадстаўленне», «свята», «відовішча», «шоу-праграма».
21. Тэатралізаванае прадстаўленне як самастойная кампазіцыйная пабудова і структурная адзінка свята.
22. Тэатралізаванае прадстаўленне на аснове падрыхтаваных нумароў.
23. Пастаноўка прадстаўлення на аснове дакументальнага матэрыялу.

24. Рэжысура тэатралізаванага шэсця ў свяце.
25. Мізансцэна – мова рэжысёра. Віды мізансцэн.
26. Асаблівасці работы рэжысёра з рознымі катэгорыямі ўдзельнікаў свята: аматарамі, прафесіяналамі, а таксама спецыфічнымі групамі выканаўцаў.
27. Пастаноўка масавых сцэн у прадстаўленні, свяце. Творчы і тэхналагічны аспекты пастановачнай работы.
28. Мастацкі вобраз свята і яго адлюстраванне ў музычным, пластычным і архітэктурна-дэкаратыўным вырашэннях свята.
29. Асаблівасці рэжысуры свят сучаснага горада і вёскі.
30. Эстрадна-цыркавыя і арыгінальныя нумары ў структуры сучаснага свята.
31. Канцэрт – як форма эстраднага прадстаўлення. Віды і жанры канцэртаў.
32. Этапы пастаноўкі канцэртнай праграмы.
33. Выразныя сродкі рэжысуры канцэрта.
34. Прасторавае вырашэнне свята ў гарадах манацэнтрычнага, поліцэнтрычнага тыпаў і ў іншых відах архітэктурна-ландшафтнага асяроддзя.
35. Асаблівасці рэжысуры тэатралізаваных відовішчаўна тэрыторыі мемарыяльных комплексаў і гістарычных помнікаў.
36. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу святочных дзей. Віды рэпетыцый і іх функцыянальная накіраванасць.
37. Работа рэжысёра з музычным кіраўніком, гукарэжысёрам над стварэннем музычна-шумавага афармлення свята.
38. Новыя формы і сучасныя тэхналогіі ў рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў і свят.
39. Кампазіцыйная пабудова сцэнічнага твора як сродак адлюстравання канфлікту.

4.2 Прыкладны пералік тэм дыпломных работ

Дзень Незалежнасці Рэспублікі Беларусь

Сусветны дзень Зямлі

Міжнародны дзень музеяў

Міжнародны дзень сям'і

Міжнародны дзень абароны дзяцей

Міжнародны жаночы дзень

Дзень абаронцы Айчыны

Свята горада, вёскі, аграгарадку

Свята сатыры і гумару

Дзень Перамогі

Дзень моладзі

Свята дзіцячай кнігі

Свята мастацтваў

Свята «Дзень ведаў»

Свята прафесіі

Сустрэча Новага года

Свята сустрэчы вясны

Свята выпускнікоў школ

Міжнародны дзень студэнтаў

Свята народнай творчасці

Свята сярэднявечнай культуры

Дзень беларускага пісьменства
Свята нацыянальнай кухні
Эка-турыстычны фестываль
Свята нацыянальных культур
Экалагічнае свята
Дзень аўдыёвізуальнай спадчыны
Дзень радыё
Фестываль фальклорнага мастацтва
Юбілейныя ўрачыстасці славутых асоб
Міжнародны дзень бібліятэк
Свята цыркавога мастацтва
Тэатралізаванае шэсце Дзедаў Марозаў і Снягурчак
Фестываль нацыянальнай песні і паэзіі
Міжнародны фестываль «Славянскі базар»
Тэатралізаванае навагодняе прадстаўленне ў рамках Рэспубліканскай акцыі
«Нашы дзеці»
Урачыстае адкрыццё і закрыццё кінафестывалю «Лістапад»
Цырымонія ўручэння прэміі «За духоўнае адраджэнне»
Цырымонія ўручэння прэміі «Тэлевяршыня»
Міжнародны фестываль лялечных тэатраў
Міжнародны фестываль батлечных тэатраў «Нябёсы»

4.3 Курсовая работа по дисциплине «Режиссура театрализованных праздников и зрелищ» требования к оформлению

КУРСОВАЯ РАБОТА

Тема: «СЦЕНАРИЙ КАК ОСНОВА ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ/ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРАЗДНИКА/КОНЦЕРТА/ТЕМАТИЧЕСКОГО МЕРОПРИЯТИЯ (выбрать нужное)»

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1. Режиссерская экспликация театрализованного представления/театрализованного праздника/концерта/тематического мероприятия

- 1.1. Мотивировка выбора, режиссерский опыт проведения мероприятия, социально-культурный контекст
- 1.2. Идеино-тематический анализ (*тема, идея, сверхзадача, основной конфликт, композиционное построение, событийный ряд, сюжетный ход*)

ГЛАВА 2. Литературный сценарий мероприятия (*дописать своё название*)

ВЫВОДЫ

Патрабаванні да афармлення курсавых работ

Структура курсавой работы павінна ўключаць:

- тытульны ліст;
- змест;
- уводзіны;
- асноўная частка, якая ўключае главы, параграфы;
- заключэнне;
- бібліяграфічны спіс;
- дадаткі (пры неабходнасці).

Аб'ём курсавой работы без бібліяграфічнага спіса і дадаткаў павінен складаць не менш за 20 старонак камп'ютарнага тэксту. Тэкст друкуецца на адным баку аркуша белай паперы шрыфтам Times New Roman памерам 14 пунктаў, міжрадкавы інтэрвал – 18 пунктаў, выраўноўванне тэксту па шырыне аркуша.

Палі: левае – 3 см, правае – 1 см, верхняе і ніжняе – 2 см.

Бібліяграфічны спіс павінен уключаць не менш за 20 адзінак, сярод якіх навуковая, навукова-папулярная, вучэбная літаратура, матэрыялы СМІ, Інтэрнэт-крыніцы, уласныя матэрыялы студэнта.

Афармленне бібліяграфічнага спісу робіцца ў адпаведнасці з «Метадычнымі рэкамендацыямі па выкананні дыпломных работ для студэнтаў факультэта традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва» (БДУКМ, 2015).

4.4 Прыкладны пералік пытанняў да дзяржаўных іспытаў

Тэма 1. Рэжысёр і яго асноўныя функцыі

Сутнасць прафесіі рэжысёр. 8 функцый рэжысёра па вызначэнні К. С. Станіслаўскага (адміністратар, мастацкі кіраўнік, мастак, літаратар-драматург, псіхолаг, пастаноўшчык, крытык, настаўнік), 3 функцыі па тэорыі У. І. Неміровіча-Данчанкі (“люстэрка”, арганізатар, тлумачальнік). Рэжысёр як аўтар свята, спектакля, фільма. Рэжысёр і яго індывідуальнае творчае мысленне. Прыярытэт рэжысёра ў творчым працэсе.

Тэма 2. Выхаванне рэжысёрскіх здольнасцей

Назіранне, шырокі круггляд; веданне музычнай культуры, жывапісу, гісторыі краіны; нагляджанасць, наслуханасць, начытанасць рэжысёра. Творчыя зачыны. Дзённікі назіранняў, праглядаў і ўражанняў. Практыкаванні на сэнсавыя, музычныя, пластычныя і выяўленчыя асацыяцыі. Эўрыстычныя прыёмы пошуку арыгінальных ідэй. Заданні на пабудову кампазіцыі. Індывідуальнасць рэжысёра і яе адлюстраванне ў творчасці. Мастацкая, маральная пазіцыя рэжысёра. Веданне асноў сумежных прафесій і відаў мастацтва. Функцыі рэжысёра нумара, прадстаўлення, канцэрта, свята. Рэжысёрскія эцюды.

Тэма 3. Асноўныя элементы акцёрскага і рэжысёрскага майстэрства ў сістэме К. С. Станіслаўскага

Сцэнічная ўвага. Творчая ўвага: адвольная і міжвольная; аб'екты ўвагі: знешнія і ўнутраныя. Дзеянне “калі б”, ці прапанаваныя абставіны (фізічныя і псіхічныя дзеянні; фабула, факты, падзеі, эпоха, час і месца дзеяння, умовы жыцця герояў, акцёрскае і рэжысёрскае разуменне матэрыялу, мізансцэны пастаноўкі, мастацкае афармленне, шумы і гукі). “Кавалкі і задачы” (аналіз сцэнічнай задачы “дзея чаго?”, дзяленне сцэнарыя і ролі на кавалкі, метады фізічных дзеянняў). Падзеі. Ацэнка факта.

Тэма 4. Асаблівасці рэжысуры свят сучаснага горада

Асаблівасці рэжысуры свята ў горадзе поліфанічнай накіраванасці: стварэнне свята на дакументальнай аснове, размеркаванне святочных пляцовак у традыцыйных месцах святкавання. Вызначэнне галоўнай і другасных сцэнічных пляцовак свята. Пераважная кампазіцыйная будова

свята з яго пачаткам, кульмінацыяй і завяршэннем у адным месцы (на галоўнай пляцоўцы) і развіццём святочнай дзеі на другасных сцэнічных пляцоўках. Стварэнне відовішчных і масава-гульнявых зон дзеяння свята. Арганізацыя самаакупных святочных дзей (прадстаўленні, канцэрты, гульнявыя латарэі і інш.).

Тэма 5. Значэнне творчай спадчыны У.Э. Меерхольда для рэжысуры прадстаўленняў і свят

У. Э. Меерхольд – наватар, эксперыментатар, рэвалюцыянер тэатральнага мастацтва. Асноўныя прынцыпы рэжысёрскай школы. “Біямеханіка” і яе значэнне ў выхаванні акцёра. Прынцыпы і прыёмы ўмоўнага тэатра: карнавалізацыя, актуальнасць, актывізацыя глядзельнай залы, палярызацыя жанраў, гратэск, эпізодная пабудова, паэтычнае пераўтварэнне рэчаіснасці, музычная тканіна твора. Меерхольд – аўтар мерапрыемстваў на плошчы. Умоўны метада Меерхольда: лічыць 4-м творцам спектакля глядача. Глядач і яго ўяўленне. Сувязь паміж тэатрам Меерхольда і рэвалюцыяй навізны. Рэжысура Меерхольда – гэта яркасць, гіпербала, карыкатура, разнастайныя дэфармацыі, выяўленне ўнутранай рэальнай сутнасці. Спектаклі рэжысёра. Асноўная літаратура аб яго творчасці.

Тэма 6. Значэнне творчай спадчыны Я. Б. Вахтангава для рэжысуры прадстаўленняў і свят

Творчы шлях і творчая спадчына Я. Б. Вахтангава. Думка Вахтангава: “У тэатры не павінна быць ніякага тэатра! Тэатр павінен быць адпрэчаны ад “тэатра”. Для кожнай п’есы неабходна шукаць спецыяльную і адзіную сцэнічную формулу”. Асноўныя характарыстыкі тэатра Вахтангава: тэатр – свята для акцёра і глядача; тэатр – гульня; тэарт – імправізацыя; тэатр – пародыя, тэатр – атмасфера. Дзейнасць Я. Б. Вахтангава-рэжысёра. Фантастычны рэалізм спектакля “Прынцэса Турандот” – яго асаблівасці.

Тэма 7. Значэнне творчых пошукаў А. Я. Таірава для рэжысуры прадстаўленняў і свят

Мастацкі свет А. Таірава паміж Станіслаўскім і Меерхольдам. Метада выхавання акцёра па сістэме Таірава: вучні школы навучаюцца рухацца, як марыянеткі, асновы пантамімы, вялікая роля пластыкі ў развіцці акцёра, развіццё інтэлекту. Таірава тэатр – гэта акцёр. Акцёр – гэта творца спектакля, рэжысёр – тлумачальнік літаратурнага матэрыялу. Акцёр павінен быць

сінтэтычным і трохмерным. Акцёр Таірава – гэта звыш-акцёр, параўнанне акцёра Таірава са скрыпкай Страдывары. Аліса Коанен – галоўная актрыса і муза Таірава: жэст і голас – галоўныя акцёрскія выразнікі Коанен. Асноўныя спектаклі А. Таірава.

Тэма 8. Прынцыпы рэжысуры тэатралізацыі свята

Рэжысёрскія палажэнні па тэорыі Б. Я. Захавы і састаўныя часткі задумы свята: рашэнне пастаноўкі ў часе, тэмпа-рытмах; рашэнне свята ў прасторы, у характары мізансцэн. Прынцыпы рэжысуры псіхалагічнага рэалістычнага тэатра. Прынцып “трох праўд” па тэорыі У. І. Неміровіча-Данчанкі: жыццёвай, сацыяльнай, тэатральнай. Прынцып вызначэння “зерня свята”. Прынцып ідэйнай насычанасці свята. Прынцып жанравай вызначанасці. Прынцып пошуку новых форм і прыёмаў сцэнічнай выразнасці. Прынцып адзінства праўдападабенства і ўмоўнасці. Прынцып стварэння мастацкага вобраза ў сцэнічным афармленні. Прынцып творчага ўзаемадзеяння акцёра і рэжысёра. Прынцып адпаведнасці акцёрскай ігры рэжысёрскай задуме.

Тэма 9. Метад дзейснага аналізу ў рабоце над тэатралізацыяй свята

К.С. Станіслаўскі як заснавальнік метаду дзейснага аналізу. Першы этап метаду – структурны разбор сцэнарыя (“разведка розумам”). Прапанаваныя абставіны. Падзейнае развіццё. Звышзадача. Скрызнае дзеянне. Галоўны канфлікт. Другі этап – метады фізічных дзеянняў (“разведка целам”). Ацэнка фактаў. Лінія ролі. Фізічнае дзеянне – узбуджальнік творчай прыроды акцёра. Псіхафізічнае дзеянне. Трэці этап – работа над вобразам (“разведка розумам і целам”). Унутраны маналог. Другі план. Бачанне. Характарнасць. Работа над словам.

Тэма 10. Сцэнічнае дзеянне – асноўны выразны сродак відовішняга мастацтва. Законы яго арганізацыі

Дзеянне як галоўны выразны сродак прадстаўлення. Структура дзеяння. Адрозненне паняццяў “жыццёвае дзеянне” і “сцэнічнае дзеянне”. Фізічнае дзеянне. Псіхічнае дзеянне. Эмоцыя. Псіхафізічнае дзеянне. Тры кругі прапанаваных абставін: жыццёвыя, сацыяльныя, тэатральныя. Моўнае дзеянне. Дзеянне як рухавік прадстаўлення, свята, канцэрта, спектакля. Рэжысёр свята і тэарэтык І. Шароеў аб сцэнічным дзеянні.

Тэма 11. Мізансцэна – мова рэжысёра. Віды мізансцэн

Паняцце «мізансцэна». Мізансцэна ва ўмовах розных сцэнічных пляцовак. Паняцце «лева» і «права» на сцэне. Мізансцэнічная вось. Мізансцэнічны «флюз». Перспектыва на сцэне. Труакар. Спінныя і паўспінныя мізансцэны. Мізансцэна як адлюстраванне канфлікту, тэмпарытму, атмасферы. Графічныя спосабы запісу мізансцэн. Віды і характарыстыка мізансцэн розных відаў, іх выразных магчымасцей (франтальныя, дыяганальныя, кругавыя, кальцавыя, цэнтраімклівыя, цэнтрабежныя, сіметрычная, асіметрычная). Апорная, пераходная, фінальная мізансцэны. Асаблівасці працы рэжысёра з масавай мізансцэнай. Мізансцэнічная рыфма.

Тэма 12. Сцэнічная атмасфера і яе стварэнне ў свяце

Паняцце “сцэнічная атмасфера”. Складнікі паняцця “атмасфера” (голас і цела акцёра, мізансцэны, гукі, шумы, тэмп-рытм, асвятленне, сцэнаграфічнае рашэнне, спецэфекты). Складнікі атмасферы (час дзеяння, месца дзеяння, характар размовы, узаемадзеянне чалавека з абстаноўкай, характар мыслення, абставіны, тэмп-рытм і асаблівасці мовы, псіхафізічнае адчуванне героя, пластыка, мізансцэны, падзеі, колер, пах і г.д.). Умовы стварэння атмасферы (мастацтва акцёра, акцёрскі ансамбль, мастацкае афармленне). Практыкаванні на стварэнне сцэнічнай атмасферы – эцюды. Выкарыстанне ў эцюдах розных кірункаў жывапісу, скульптуры, графікі, мастацкай фатаграфіі, музыкі. Мастацка-дэкаратыўнае і музычна-шумавое афармленне, прадметны свет эцюда.

Тэма 13. Тэатралізацыя і ілюстрацыя як метады рэжысуры

Ілюстраванне – падтрымка мастацкім матэрыялам факта альбо інфармацыі. Тэатралізацыя – вобразнае рашэнне, злучэнне фактаў і мастацкіх сродкаў. Сцэнарная тэатралізацыя. Рэжысёрская тэатралізацыя. Віды тэатралізацыі (кампіляцыя, складаная, арыгінальная, змешаная). Спецыфіка выкарыстання прыёму тэатралізацыі ў тэатралізаваным канцэрце, паратэатральнай дзеі, гульнявой праграме, рытуальна-абрадавай кампазіцыі, масавым прадстаўленні.

Тэма 14. Канцэрт. Асаблівасці рэжысуры

Канцэрт – паняцце. Канцэрты літаратурныя, харэаграфічныя, эстрадныя. Тэатралізаваныя канцэрты, асаблівасці рэжысуры. Спэцыфіка

розных жанраў, розных родаў і відаў выканальніцкага мастацтва. Філарманічныя канцэртны – асаблівасці. Выяўленне віртуознасці, высокага майстэрства выканання. Драматургія канцэртнага дзеяння. Віды канцэртаў: сольны, монаспектакль, зборны, акадэмічны, камерны, тэматычны, рэвю, тэатралізаваны, народнай творчасці, эстрадны, гала-канцэрт, шоу, канцэрт-спектакль, стадыённы, дзіцячы, мітынг-канцэрт.

Тэма 15. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу святочных дзей

Рэпетыцыя як творчы сумесны працэс рэжысёра з выканаўцамі розных відаў работ па падрыхтоўцы, папярэдняй распрацоўцы і ўвасабленні розных святочных дзей. Віды рэпетыцый і іх характарыстыка. Парадак правядзення і змест рэпетыцый. Асаблівасці працы рэжысёра з рознымі катэгорыямі ўдзельнікаў свята: аматарамі, прафесіяналамі, а таксама спецыфічнымі групамі выканаўцаў.

Арганізацыйныя і педагагічныя функцыі пастаноўшчыка падчас працы з аматарскімі калектывамі і выканаўцамі. Праца з прафесійнымі артыстамі і калектывамі. Пастановачная праца са спецыфічнымі групамі выканаўцаў: вайскоўцамі, спартсменамі, падлеткавымі, дзіцячымі калектывамі, з дзецьмі, маючымі адхіленні ў псіхафізічным развіцці.

Тэма 16. Агульна мастацкія прынцыпы рэжысуры

Прынцып рэальнасці падзей (дакументальнасці); прынцып пераемнасці; прынцып прасторава-часовай адпаведнасці святочнай падзеі; прынцып эпізоднай пабудовы тэатралізаванай падзеі; прынцып вобразнага мізансцэніравання; прынцып прадметна-сімвалічнага афармлення; прынцып апраўданай парадаксальнасці; прынцып канцэнтрацыі выразных сродкаў; прынцып жанравай разнастайнасці; прынцып тэмпарытмічнай арганізацыі прадстаўлення; прынцып мастацкай гістарычнай стылізацыі; прынцып цэласнасці святочнага дзейства; прынцып актывізацыі гледача і аўдыторыі; прынцып надзённасці; прынцып рытуалізацыі святочнага дзеяння; прынцып карнавалізацыі; прынцып даступнасці; прынцып дыферэнцыраванага падыходу да ўдзельнікаў свята; прынцып адкрытай гульні; прынцып імправізацыі; прынцып уздзеяння на ўсе органы пачуццяў; прынцып упраўлення калектывнай эмоцыяй.

Тэма 17. Мантаж і яго прыёмы

Мантаж як паняцце. Віды і прыёмы мантажу. Мантаж паслядоўны, кантрасны, паралельны, асацыятыўны, ілюстрацыйны. Патрабаванні да мантажу эпизодаў, нумароў. Сінхранізацыя. Мантаж атракцыёнаў С. Эйзенштэйна. Фунцыі мантажу. Мантаж эпизодаў канцэрта, мантаж розных пляцовак свята.

Тэма 18. Нумар. Жанры нумароў

Нумар як паняцце. Драматургічная структура эстраднага нумара. Хронометраж нумара. Асаблівасці складання праграмы зборнага канцэрта. Жанры эстрадных нумароў: моўны, музычны, танцавальны, пантаміма, лялечны, арыгінальны, клаўнада, эксцэнтрыка, буфанада. Праца з акцёрам, артыстам. Праца рэжысёра з аўтарам.

Тэма 19. Прынцып умоўнасці ў тэатралізацыі

“Умоўнасць сцэнічная” як тэрмін. Прадстаўнікі ўмоўнага тэатральнага руху: Я. Б. Вахтангаў, М. Яўрэінаў, У. Э. Меерхольд, А. Я. Таіраў у Расіі; Б. Брэхт, Г. Крэг, М. Рэйнхард, Э. Піскатар у Еўропе. Параўнанне “тэатра жыццёвых адпаведнікаў” К. С. Станіслаўскага з “умоўным тэатрам”: ігра акцёра рэалістычная, сцэна “скрынка”, прынцып існавання акцёра “чацвёртая сцяна”, публіка не існуе, пластыка жыццёвая і бытавая, касцюмы і афармленне бытавое, гістарычнае. У. Э. Меерхольд: паэтычнае пераўтварэнне рэчаіснасці, канцэнтрацыя на значных падзеях, узбуджэнне падзей, наданне ім новага маштабу; дзеянне драбніцца, паскараецца і запавольваецца; карнавалізацыя, майстэрства паказу, палярызацыя жанраў (трагедыя, буфанада, фарс), адзіная прастора сцэны і залы, адсутнасць чацвёртай сцяны, арытмія, паэзія, падкрэсленая выразная пластыка; касцюмы вобразныя, знакавыя; музычнае афармленне спецыяльнае; музыка, якая падкрэслівае ўнутранае жыццё герояў ці думку рэжысёра.

Тэма 20. Рэжысёрская задума як першапачатковы этап стварэння новага твора

Рэжысёрская задума як задуманы план дзеянняў, дзейнасці, намер. Закладзены ў творы сэнс, ідэя. У мастацтве зыходнае ўяўленне мастака пра свой будучы твор, яго больш-менш усвядомлены правобраз, з якога пачынаецца творчы працэс. Планы, заяўкі, накіды, эцюды, эскізы, рэжысёрская эксплікацыя – найбольш распаўсюджаныя формы знешняй фіксацыі. Адрозніваюць драматургічную і рэжысёрскую задуму.

Тэма 21. Мастацкі вобраз свята

Мастацкі вобраз як паняцце. Характарыстыкі мастацкага вобраза. Мастацкая выява як форма мыслення ў мастацтве. Канкрэтна-пачуцёвае ўзнаўленне жыцця, узмоцненае эмацыйна-эстэтычнай ацэнкай аўтара. Спосаб адлюстравання рэчаіснасці ў мастацтве, які характарызуецца непадзельным адзінствам пачуццяў і сэнсавых момантаў, пераутварэнне ў форму канкрэтнай, індывідуальнай з'явы. Метафарычнасць, парадаксальнасць, асацыятыўнасць мастацкага вобраза. Выява свята і яго мастацкія складнікі. Мастацкая выява нараджаецца ва ўяўленні мастака, увасабляецца ў створаным ім творы ў той ці іншай матэрыяльнай форме (пластычнай, гукавой, слоўнай) і ўзнаўляецца ва ўяўленні гледача, чытача, слухача, які ўспрымае мастацтва.

Тэма 22. Асаблівасці рэжысуры тэатралізаваных відовішчаў на тэрыторыі мемарыяльных комплексаў і гістарычных помнікаў

Паняцце “ландшафтнае тэатралізаванае відовішча”. Прыклады падобных прадстаўленняў у сусветнай рэжысёрскай практыцы. Гістарычнае архітэктурнае асяроддзе відовішча як паўнаватасны кампанент святочнай кампазіцыі. Дзяржаўная праграма “Замкі Беларусі” і дзейнасць устаноў культуры па захаванні нацыянальных гістарычных каштоўнасцей. Спалучэнне старажытнага асяроддзя і сучасных мультымедыяных тэхналогій як сродак змянення мастацкай парадэгмы відовішча. Спецыфіка пастаноўчай работы ў асяроддзі гістарычных помнікаў і мемарыяльных комплексаў.

Тэма 23. Пастаноўка мастацка-спартыўнага прадстаўлення на стадыёне

Стадыён – пляцоўка для відовішча. Спецыфіка прадстаўлення – спартыўная аснова (выхады, практыкаванні, перабудовы, гімнастыка-акрабатычныя нумары). Эпізод як асноўная структурная адзінка. Кампазіцыя эпізоду (экспазіцыя, развіццё дзеяння, масавыя і ўстаўныя нумары спорту і мастацтва, фінал (кульмінацыя), сыход. Кируючая група і яе функцыі (узбуйненне дзеяння, стварэнне яркага, вобразнага і маштабнага дзеяння, злучэнне эпізодаў у адзінае цэлае). Адкрыты і закрыты мантаж. Паняцце “мастацкі фон”. Алгарытм работы з мастацкім фонам: раздача прадметаў для пабудовы малюнка, вызначэнне праграмы дзеянняў для кожнага ўдзельніка,

наладжванне сістэмы кіравання мастацкім фонам. Прыёмы работы мастацкага фону: “ажыўленне”, “эфект уставання”, “заліўка”, “машынапіс”, “маляванне”. Функцыі мастацкага фону: глядач, удзельнік дзеяння, удзельнік масавых практыкаванняў, саліст. Спецыфіка правядзення рэпетыцый з вялікай колькасцю артыстаў. Разметка. Работа з памочнікамі рэжысёра і асістэнтамі. Каардынацыйная дзейнасць штаба.

Тэма 24. Рэжысура тэатралізаванага прадстаўлення на аснове народнага абраду

Паняцці “рэстаўрацыя”, “рэканструкцыя”, “трансфармацыя”, “стылізацыя”. Асаблівасці творчага рашэння і арганізацыі абрадавага прадстаўлення ў сцэнічных умовах. Мастацкі вобраз абрадавага прадстаўлення ў мастацка-дэкаратыўным, музычным і пластычным ўвасабленнях. Прасторавае рашэнне абраду ў сцэнічных умовах, на адкрытых пляцоўках. Распрацоўка сістэмы вобразаў тэатралізаванага абраду. Пэралажэнне масава-гульнявога традыцыйнага абрадавага дзеяння ў сцэнічную мастацка-відовішчную форму.

Тэма 25. Рэжысура як творчы працэс

Рэжысура – своеасаблівы від мастацкай творчасці, які дазваляе ствараць прасторава-пластычнае, мастацка-вобразнае рашэнне ідэйна-тэматычнай задумы твора аднаго з “відовішчных мастацтваў”. Тэрміны «мастацтва, творчасць, рамяство». Рэжысура драмы, музычнага тэатра (оперы, оперэты, балета), кіно, эстрады, цырка, святочнай культуры. Рэжысура як мастацкі працэс стварэння кампазіцыі гарманічнага цэлага з розных кампанентаў твораў мастацтва і з’яў рэальнага жыцця. Спецыфічныя асаблівасці рэжысуры. Рэжысура як мастацтва.

Тэма 26. Музычна-шумавое рашэнне свята

Сэнсавыя і эмацыянальныя асаблівасці ўздзеяння музыкі. Выкарыстанне музыкі ў ілюстрацыйным рэжысёрскім метадзе. Музыка ў свяце як узмацненне кантрасту, канфлікту; выяўленне ўнутранага або знешняга тэмпа-рытму. Выкарыстанне музычнага матэрыялу як метафары. Выкарыстанне канкрэтнай музычнай кампазіцыі як лейтматыва свята, канцэрта. Музычна-шумавое рашэнне свята як грань мастацкай выявы рэжысёрскай задумы. Выкарыстанне ў свяце “жывога гуку”, альбо фанаграмы. Выкарыстанне класічных твораў музыкі ў свяце, канцэрце, нумары. Выкарыстанне ў свяце

музыкі, напісанай для кіно, тэатра. Выкарыстанне гукаў і шумоў пры пастаноўцы нумара, тэатралізаванага паказу. Аўдыядакумент – асаблівасці ўздзеяння на глядача, патрабаванні да падбору матэрыялу, асаблівасці ўкаранення ў свята.

Тэма 27. Прыёмы актывізацыі аўдыторыі

Далучэнне патэнцыяльнай аўдыторыі да падрыхтоўкі прадстаўлення, свята як спосаб яе актывізацыі. Прыёмы: заваблівання, правакавання, скандзіраванне, “доўгія шнуры”, гульнявое дзеянне, рытуальныя і цырыманіяльнае дзеянні, прыём нанізвання, пераклічка, мастацкая актывізацыя, хэпенінг. Дыферэнцыраваныя тэхналогіі і асноўныя прыёмы актывізацыі аўдыторыі глядачоў: арганізацыя рэальнага сімвалічнага і рытуальнага дзеяння, стварэнне гульнявой сітуацыі, калектыўнае выкананне песень, танцаў, фізічных практыкаванняў, арганізацыя садзейнічання героям тэатралізаванага паказу.

Тэма 28. Работа рэжысёра з дакументальным матэрыялам

Паняцце «дакумент». Віды дакумента: архіўныя даведкі, мемуары, дзённікі, лісты, сам чалавек, успаміны, прадметны свет, месца, аўдыя, фота, відэахроніка. Дакументальнае дзеянне. Рэканструкцыя падзей. Дакументальны вобраз. Рэальны герой – аснова дакументальнага прадстаўлення, масавага свята. Этапы работы рэжысёра з дакументальным матэрыялам: вывучэнне, адбор матэрыялу; рэжысёрская задума, напісанне сцэнарыя. Злучэнне дакументальнага і мастацкага матэрыялаў. Адбор, сцэнічнае ўвасабленне дакументальнага матэрыялу можна падзяліць на 3 этапы: «пералажэнне» дакумента ў драму; «пералажэнне» дакументальнага матэрыялу ў сцэнічны; стварэнне цэласнай кампазіцыі.

Тэма 29. Візуальна-выразныя сродкі тэатралізаванага свята

Каляровае рашэнне свята. Эмблема свята. Гарнітуры. Роставыя лялькі. Сцэнаграфічнае рашэнне свята. Цэласнасць і вытрыманасць сцэнаграфічнай задумы ў адпаведнасці з ідэйна-тэматычнай скіраванасцю свята. Сцэнічнае святло і светлавыя эфекты. Мізансцэнічнае рашэнне свята. Выкарыстанне ў свяце мастацтва цырка. Шэсце. Карнавал. Выкарыстанне поліэкранаў у свяце. Відэакантэнт свята. Відэамэпінг: інтэр'ерны, архітэктурны, ландшафтны, дэталёвы.

Тэма 30. Пластычнае рашэнне тэатралізаванага свята

Пластычная лексіка ў прасторы свята і відовішча. Выкарыстанне пластычнага рашэння ў раскрыцці тэмы і ідэі свята. Роля пластычнага рашэння ў тэатралізаваным пралогу, кульмінацыі, фінале. Асаблівасці пабудовы масавых сцэн. Праца рэжысёра над пастаноўкай масавага эпізоду; нумары на адкрытых і закрытых пляцоўках. Уздзеянне на глядача пластычных, харэаграфічных нумароў. Месца пластычных і харэаграфічных нумароў, пантамімы ў кампазіцыі тэматычнага, зборнага канцэрта.

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе
БГУКИ

_____ С.Л.Шпарло

_____ 2021 г.

Регистрационный № УД _____ /эуч.

РЕЖИССУРА ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ МАССОВЫХ ПРАЗДНИКОВ

Учебная программа учреждения высшего образования

по модулю «Режиссура» для специальностей

1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям)

специальность 1-17 01 05-02 Режиссура праздников (театрализованные)

2022

Учебная программа разработана на основе учебных планов по специальности 1-17 01 05 Режиссура праздника (по направлениям), утвержденного и введенного в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от

СОСТАВИТЕЛЬ:

А. Н. Сулима, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

П. В. Иванов, декан факультета экранных искусств, профессор кафедры режиссуры кино и телевидения учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент, академик Евразийской академии телевидения и радио, член союза писателей, член союза журналистов, член правления союза кинематографистов;

Д. С. Скачков, доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № __ от 2022 г.);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №__ от 2022 г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа дисциплины «Режиссура театрализованных массовых праздников» по модулю «Режиссура» разработана на основе современных учебных пособий по изучаемой дисциплине.

Учебный модуль «Режиссура» и входящие в него дисциплины относятся к циклу специальных дисциплин предназначенных для подготовки будущего специалиста – режиссёра театрализованных представлений и праздников, который должен иметь высокий уровень профессиональной подготовки в области режиссуры и драматургии театрализованных представлений и праздников, знать специфические особенности режиссуры праздничного действия, их синтетическую природу, которая включает разнообразные виды и жанры художественного творчества.

Цель дисциплины «Режиссура театрализованных массовых праздников» – формирование и усвоение знаний в области теоретической и практического наследия режиссёрской школы. изучение специфических особенностей режиссуры театрализованных представлений и праздников, характерных черт «театрализации» как художественного метода;

Задачи учебной дисциплины:

- изучить приемы и методы постановочной работы в области режиссуры праздничной культуры;

- систематизировать теоретические знания по организации, проведению сводных и генеральных репетиций театрализованных массовых праздников;

– формирование художественно-эстетических взглядов через профессиональную, общественно-просветительскую деятельность, средства массовой информации, заведения культуры и образования, которые занимаются реализацией театрализованных представлений;

– использование традиционных и новейших форм праздничной культуры, на наполнение их актуально-востребованным содержанием для современного общества;

В итоге изучения дисциплины студенты должны:

знать:

- предмет изучения, его цели и задачи;
- художественно-выразительные средства режиссуры театрализованных массовых представлений;
- историю возникновения и развития профессии режиссер;
- творческое наследие К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова;
- особенности режиссуры массовых праздников;
- классификацию праздников;
- современное понимание, состояние, тенденции развития театрализованных форм праздника, концерта;
- основы смежных профессий и видов искусства;

уметь:

- выполнять творческие задания для развития режиссерских способностей;
- выстраивать простейшие мизансценические рисунки с разным количественным составом участников;
- подбирать художественный материал для постановки этюда на темы шедевров изобразительного искусства;
- проводить репетиции на разных этапах работы над этюдом;
- использовать разножанровый материал над постановкой театрализованного представления;

владеть:

- методом «театрализации»;
- организацией построения сценического действия в условиях театрализации массового праздника;
- приемами монтажа в театрализованном массовом представлении;
- построением композиции театрализованного массового представления.

Изучение учебной дисциплины «Режиссура театрализованных массовых праздников» направлено на формирование специальных компетенций:

СК-3Применять принципы композиционного построения массовых праздников на открытых и нетрадиционных площадках.

Дисциплина «Режиссура театрализованных массовых праздников»предусматривает лекции, практические, индивидуальные занятия. Лекционный материал определяет основные законы режиссуры праздничной культуры. Практические занятия закрепляют изученный материал, на практических студенты пробуют самостоятельно фантазировать на заданные темы. На индивидуальных занятиях студент совместно с преподавателем прорабатывает изученный материал и закрепляет в выполнении письменно-творческих заданиях, также студент упражняется в постановке режиссерских этюдов.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Режиссура театрализованных массовых праздников» отведено всего :8 лекций, 110 практических, 8 индивидуальных, 32 УСР.

Итоговая форма контроля экзамен

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение в дисциплину

Предмет изучения, цель, задачи дисциплины, её значение и место в системе обучения режиссёров театрализованных представлений и праздников.

Художественно-выразительные средства режиссуры театрализованных праздников и представлений. Роль образного мышления в воспитании режиссерских способностей. Понятия «искусство» и «ремесло». Мастер режиссуры праздников Республики Беларусь.

Тема 1. Становление и развитие режиссуры

Рождение режиссуры как профессии. Творческое наследие К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Е. Б. Вахтангова. Автобиография К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». Особенности режиссуры массовых праздников. Классификация праздников. Современное понимание, состояние, тенденции развития театрализованных форм праздника, концерта.

Тема 2. Основные функции режиссёра

Восемь функций режиссёра по определению К. С. Станиславского, три функции по В. И. Немировичу-Данченко. Режиссёр – автор праздника, спектакля, фильма. Режиссер – это индивидуальное видение. Приоритет режиссёра в творческом процессе. Индивидуальность режиссёра и её отражение в творчестве. Художественная, нравственная позиция. Знание основ смежных профессий и видов искусства.

Тема 3. Воспитание режиссёрских способностей

Творческие зачины. Дневники наблюдений, просмотров, впечатлений. Режиссёрские упражнения на заданную музыкальную композицию, малые поэтические произведения, на оправдание позы; размещение в игровом пространстве неодушевленных предметов.

Тема 4. Мизансцена – язык режиссёра

Понятие термина «мизансцена». Просцениум. Сценические планы. Понятие «лево-право» на сцене. Мизансценическая ось. Мизансценический «флюс». Законы перспективыв построении мизансцены. Труакар. Живой занавес. Орфография мизансцен.

Тема 5. Сценическая атмосфера.

Понятие «атмосфера». Определение «художественная атмосфера». Художественно-выразительные средства сценической атмосферы. Режиссерские методы по созданию атмосферы праздника, концерта. Предпраздничная и праздничная атмосфера – пути создания. Сценическая атмосфера по определению М. Чехова, А. Таирова, Я. Ремеза, А. Попова.

Тема 6. Произведения изобразительного искусства как основа для этюдов и упражнений

Изучение мировой художественного наследия. Различные стилевые направления живописи, скульптуры, графики, художественной фотографии. Выбор темы, художника и его произведения; скульптора, фотографа. Работа над сценическим воплощением замысла. Создание художественно-сценической атмосферы этюда. Определение конфликта и композиции этюда. Этюдный метод репетиции. Художественно-декоративное и музыкально-шумовое решение этюда.

Тема 7. Действие как основное средство режиссера зрелища

Понятие «действие», его свойства и особенности. Действие жизненное, драматургическое, сценическое. Понятия «событие» и «жизненный факт». Элементы действия: задача, приспособление, оценка, сквозное действие, контрдействие, темпо-ритм. Особенности организации и построения действия в массовом театрализованном представлении и празднике.

Тема 8. Сущность метода театрализации

Суть понятий «театрализованное представление», «праздник», «зрелище», «театрализованный концерт», «шоу». Театрализованное представление как творческое осмысление действительности, фактов, музыкальной, хореографической, документальной, художественной информации. Преобразование факта в театрализацию. Зрелище как сценическое действие, привлекающее зрителя посредством визуальности. Шоу-программа как яркое развлекательное мероприятие постановочного характера.

Тема 9. Типология театрализованных форм праздника

Типология представлений как самостоятельная зрелищная форма. Взаимосвязь театрализованного представления и сценического действия. Сопряжение в театрализованном представлении идейно-тематического содержания, монтажа, различных видов и жанров искусства. Публицистические, праздничные, детские, эстрадные представления; представления-капустники, представления-ярмарки, представления-концерты, агитационные представления.

Тема 10. Особенности режиссуры театрализованного представления

Представление как центральная часть праздника, его отличительные черты и художественно-выразительные средства. Основные этапы работы над созданием театрализованного представления в празднике. Поиск сценарно-режиссёрского хода представления. Построение композиции театрализованного представления. Выразительные средства режиссуры в постановке театрализованного представления. Лейтмотив. Художественный образ.

Тема 11. Театрализованное представление на основе подготовленных номеров

Режиссёрский замысел и литературно-режиссёрская разработка театрализованного представления на основе разножанровых номеров. Структура, сценарно-режиссёрский ход, архитектура жанра театрализованного представления. Определение сверхзадачи, сквозного действия, режиссёрских эпизодов, художественного образа театрализованного представления. Художественно-декоративное, музыкальное, пластическое решение представления. Застольные, планировочные, монтажные, сводные и генеральная репетиции.

Тема 12. Реализация замысла театрализованного представления

Теоретическая разработка театрализованного представления: определение программы, сценарного плана; написание литературного сценария, проведение режиссёрского и технологического анализа сценария, разработка режиссёрской экспликации осуществляемого представления. Создание организационно-производственного плана по творческим, материально-техническим, финансовым вопросам. Практическое воплощение театрализованного представления: постановка театрализованного представления (доработка или переработка номеров в соответствии с общим замыслом); создание новых номеров, необходимых для воплощения режиссёрского замысла; сложение музыкальной, световой и пластической

партитур; запись фонограмм; изготовление элементов художественно-декоративного оформления, подготовка сценических костюмов, реквизита и бутафории; организация и проведение репетиционного процесса; показ представления перед зрителями.

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Название раздела и темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия		
ВСЕГО	8	110	8	3 2	экзамен экзамен
Введение в дисциплину	2				
Тема 1. Становление и развитие режиссуры	2				
Тема 2. Основные функции режиссера					
Тема 3. Воспитание режиссерских способностей			2	4	Дневник наблюдений
Тема 4. Мизансцена – язык режиссера			2	4	Зарисовать графически мизансцены этюда
Тема 5. Сценическая атмосфера			2	4	Определить атмосферу из предложенных видов искусства
Тема 6. Произведения				1 0	Письменная экспликация

изобразительного искусства как основа для этюдов и упражнений					этюда по произведению изобразительного искусства
Тема 7. Действие как основное средство режиссера зрелища	2				
Тема 8. Сущность метода театрализации	2				
Тема 9. Типология театрализованных форм праздника					
Тема 10. Особенности режиссуры театрализованных представлений			4		
Тема 11. Театрализованное представление на основе подготовленных номеров				4	Сценарный план
Тема 12. Реализация замысла театрализованного представления				6	Экспликация эпизода театрализованного представления

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Жукова, А. М. Формирование музыкально-постановочной компетенции у режиссеров театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. М. Жукова, О. А. Овсянникова. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань, 2019. - 147 с.
2. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. - Изд. 5-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. - 125, [2] с.
3. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. - Изд. 4-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, [2020]. - 238, [1] с.

Дополнительная

4. Коробейников, С. С. Режиссура и музыка в театре : учебное пособие для вузов / С. С. Коробейников. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва : Юрайт, 2022. - 145 с.
5. Мастерство режиссера / под общей ред. Н. А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2007. – 534 с.
6. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены : учеб. пособие для учеб. заведений культуры / Ю. Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 238 с.
7. Овсянников, С. А. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. А. Овсянников. – СПб., 2003. – 376 с.
8. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : ГИТИС, 2003. – 504 с.
9. Силин, А. Д. Площади – наши палитры (Специфика работы режиссера при постановке массовых театр. представлений под открытым небом и на нетрадиц. сцен. площадках) / А. Д. Силин. – М. : Сов. Россия, 1982. – 184 с.
10. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1976. – 234 с.
11. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта : учеб. пособие для ин-тов культуры / И. М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 86 с.
12. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие для студентов / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 223 с.

13. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник для студентов театр. высш. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – Изд. 3-е, испр. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

Рекомендуемые методы обучения

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, полагает использование таких педагогических технологий и методов обучения, как:

- технологии учебно-исследовательской деятельности и поисковый метод (на этапе подготовки контрольных заданий);
- игровые технологии (в деловых и ролевых играх);
- сенситивный тренинг (при тренировке самопознания, регулировании эмоционального отношения к себе и коллегам);
- визуальные технологии (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Контролируемая самостоятельная работа осуществляется студентами на протяжении всего периода изучения учебной дисциплины. Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- Дневник наблюдений;
- Зарисовать графически мизансцены этюда;
- Определить атмосферу из предложенных видов искусства;
- Письменная экспликация этюда по произведению изобразительного искусства;
- Сценарный план;
- Экспликация эпизода театрализованного представления.

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Режиссура театрализованных массовых праздников», проводятся зачеты и экзамены.

Рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их умений и навыков по учебной дисциплине «Режиссура театрализованных массовых праздников» в свободное от обязательных учебных занятий время. Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование и контроль.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший всестороннее, систематическое и глубокое знание учебного программного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, разбирающийся в основных концепциях по изучаемой дисциплине, проявивший творческие способности и обнаруживший яркую творческую индивидуальность в понимании и в практическом воплощении учебной программы. Его режиссерские объяснения отличаются богатством и точностью использованных терминов, материал излагается последовательно и логично.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший всестороннее, систематическое знание учебного программного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную литературу и знаком с дополнительной литературой, рекомендованной программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению, обнаруживший интересную творческую индивидуальность в понимании и в практическом воплощении учебного программного материала. Его ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно и логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебно-программного материала, недопускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебно-программного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по

дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебно-программного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, отличавшийся достаточной активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако допустивший некоторые погрешности при их выполнении и в ответе на экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако допустивший некоторые погрешности при их выполнении на практическом экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для устранения под руководством преподавателя допущенных погрешностей.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, однако допустивший погрешности при их выполнении, творческом показе на экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для устранения под руководством преподавателя наиболее существенных погрешностей.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебно-программного материала, не выполнившего самостоятельно предусмотренные программой основные задания, допустившему принципиальные ошибки в выполнении предусмотренных программой заданий, не отработавшему основные

практические, семинарские, лабораторные занятия, допускающему существенные ошибки при практическом воплощении творческих заданий, и который не может продолжить обучение или приступить к профессиональной деятельности без дополнительных занятий по соответствующей дисциплине.

1 баллнет ответа, не практического воплощения работы, заданной в семестре (отказ от ответа, представленный ответ полностью не по существу содержащихся в экзаменационном задании вопросов)

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе
БГУКИ

_____ С.Л.Шпарло

_____ 2021 г.

Регистрационный № УД _____ /эуч.

РЕЖИССУРА ФОЛЬКЛОРНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Учебная программа учреждения высшего образования

по модулю «Режиссура» для специальностей

1-17 01 05 Режиссура праздников (по направлениям)

специальность 1-17 01 05-02 Режиссура праздников (театрализованные)

2022

Учебная программа разработана на основе учебных планов по специальности 1-17 01 05 Режиссура праздника (по направлениям), утвержденного и введенного в действие постановлением Министерства образования Республики Беларусь от

СОСТАВИТЕЛЬ:

А. Н. Сулима, старший преподаватель кафедры режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

П. В. Иванов, декан факультета экранных искусств, профессор кафедры режиссуры кино и телевидения учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств», доцент, академик Евразийской академии телевидения и радио, член союза писателей, член союза журналистов, член правления союза кинематографистов;

Д. С. Скачков, доцент кафедры истории и теории искусства, кандидат искусствоведения учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

кафедрой режиссуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол № 1__от 31.08.2022 г.);

президиумом научно-методического совета учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств» (протокол №__ от____ 2022 г.)

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебная программа дисциплины «Режиссура фольклорных представлений» по модулю «Режиссура» разработана на основе современных учебных пособий по изучаемой дисциплине.

Учебный модуль «Режиссура» и входящая в него дисциплина «Режиссура фольклорных представлений» относится к циклу специальных дисциплин предназначенных для подготовки будущего специалиста – режиссёра театрализованных представлений и праздников, который должен иметь высокий уровень профессиональной подготовки в области режиссуры и драматургии театрализованных представлений и праздников, знать специфические особенности режиссуры праздничного действия, их синтетическую природу, которая включает разнообразные виды и жанры художественного творчества.

Цель дисциплины «Режиссура фольклорных представлений» – формирование и усвоение знаний в области теоретической и практического наследия режиссёрской школы. изучение специфических особенностей режиссуры фольклорных форм праздника и представления.

Задачи учебной дисциплины:

- изучить приемы и методы постановочной работы в области режиссуры фольклорного представления;
- систематизировать теоретические знания по организации, проведению сводных и генеральных репетиций фольклорного представления, обряда;
- формировать навыки режиссерских приемов в организации и постановке фольклорного представления, театрализации обрядовых действий, театрализации игры;
- использовать традиционные и новейшие формы фольклорной культуры, наполнение их актуально-востребованным содержанием для современного общества.

В итоге изучения дисциплины студенты должны:

знать:

- предмет изучения, его цели и задачи;
- художественно-выразительные средства режиссуры фольклорного представления, обряда;

- этимологию фольклора, обряда, игры;
- классификацию фольклора;
- современное понимание, состояние, тенденции развития театрализованных форм праздника, концерта;

уметь:

- использовать приемы режиссуры: ««реконструкция», «трансформация», «иллюстрация», «интерпретация»;
- проводить режиссёрский анализ сценической формы обряда;
- подбирать художественно-литературный материал для постановки фольклорного представления;
- проводить репетиции на разных этапах работы над сценическим воплощением обряда;
- использовать разножанровый материал над постановкой театрализованного представления;

владеть:

- методом «театрализации» обряда, игры;
- организацией построения сценического действия в условиях театрализации фольклорного представления;
- приемами монтажа в фольклорном представлении;
- построением композиции фольклорного представления, обряда, игровой программы.

Изучение учебной дисциплины «Режиссура фольклорных представлений» направлено на формирование специальных компетенций:

СК-3 Применять принципы композиционного построения массовых праздников на открытых и нетрадиционных площадках.

Дисциплина «Режиссура фольклорных представлений» предусматривает лекции, практические, индивидуальные занятия. Лекционный материал определяет основные законы режиссуры фольклорных представлений. Практические занятия закрепляют изученный материал, на практических студент пробуют самостоятельно фантазировать на заданные темы. На индивидуальных занятиях студент совместно с преподавателем прорабатывает изученный материал и закрепляет в выполнении письменно-

творческих заданиях, также студент упражняется в постановке режиссерских этюдов, эпизодов фольклорного представления, целостного представления.

В соответствии с учебным планом на изучение дисциплины «Режиссура фольклорных представлений» отведено всего :8 лекций, 64 практических, 10 индивидуальных, 20 УСР.

Итоговая форма контроля зачет и экзамен

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

Введение в дисциплину

Предмет изучения, цель, задачи дисциплины, её значение и место в системе обучения режиссёров театрализованных представлений и праздников.

Художественно-выразительные средства режиссуры фольклорных представлений. Определения: фольклор, народный праздник, фольклорное представление, ритуал, обряд. Обрядовое действие как комплекс магических, символических, иллюстративных, игровых элементов.

Тема 1. Особенности режиссуры фольклорного представления, обряда

Классификация фольклора: роды, виды, жанры. Истоки обрядности. Использование фольклорных игровых традиций в современном обряде. Театрализованное фольклорное представление в современных праздниках на основе произведений устно-поэтического творчества, исторических событий, обрядово-игрового действия. Обряд как зрелищная часть праздника. Монтаж сценического обрядового действия на основе ритуала.

Тема 2. Сценическая интерпретация обряда

Понятие интерпретация. Стилизация традиционного обряда, мифа, легенды. Приемы режиссуры: ««реконструкция», «трансформация», «иллюстрация», «интерпретация». Режиссёрский анализ сценической формы обряда. Особенности творческого решения и организации обрядового представления в сценических условиях.

Тема 3. Приемы активизации аудитории

Приобщение потенциальной аудитории к подготовке представления, праздника как способ ее активизации. Дифференцированные технологии и основные приемы активизации зрительской аудитории: организация реального символического и ритуального действия, создание игровой ситуации, коллективное исполнение песен, танцев, физических упражнений, организация содействия героям театрализованного представления.

Тема 4. Игровая фольклорная программа

Сущность игры, ее природа. Функциональная направленность народной игры. Воспитательные и нравственные аспекты игры. Игра как часть фольклорного праздника. Игровые программы: методика осуществления. Композиционное построение игровой программы.

Определение конфликта. Театрализация игры: сюжет, сценарий, костюмы ведущих, реквизит, призовой фонд. Место для проведения игровой программы, определение места нахождения зрителей, участников. Игра как часть народного обряда.

Тема 5. Художественный образ фольклорного представления

Художественный образ как форма метафорического мышления в искусстве. Многозначность, богатство, и глубина художественного образа, его индивидуализированный характер. Недоговоренность художественного образа зрелища как путь к пробуждению творческой фантазии зрителя. Основательное постижение темы, ассоциативное мышление режиссера, путь к нахождению и фиксации художественного образа фольклорного представления. Вербальное определение художественного образа. Поиски воплощения художественного образа в архитектурно-декоративном, музыкальном и пластическом решениях представления. Пространственное решение обряда, фольклорного представления в сценических условиях. Разработка системы образов фольклорного представления. Перевод массово-игрового традиционного обрядового действия в сценическую художественно-зрелищную форму.

Тема 6. Монтаж фольклорного представления

Монтаж как понятие. История возникновения монтажа. Теория монтажа. Виды монтажа: последовательный, параллельный, ассоциативный. Функциональное направление монтажа в фольклорном представлении. Монтажное сочетание компонентов фольклорного представления в целостную художественную композицию. Монтажный план. Роль монтажа в режиссуре театрализованных праздников, фольклорных представлениях.

Тема 7. Режиссёрский замысел фольклорного представления

Замысел авторский и режиссерский. Замысел как система определения основных начальных компонентов создания фольклорного действия. Содержание и его адресная направленность фольклорного представления. Режиссура как идейно-тематическое толкование сценария. Организация фольклорного действия в представлении. Работа с исполнителями и участниками праздника. Режиссёрская реализация конфликта фольклорного представления. Работа режиссера с автором сценария, композитором (звукорежиссером), художником, хореографом. Установление общего понимания идейно-художественной сути, воплощённой в пластическом, декоративном, музыкальном решении фольклорного представления, праздника. Постановочный план праздника и его структура.

Тема 8 Организация репетиционного процесса фольклорного представления

Репетиция как творческий совместный процесс режиссера с исполнителями. Виды репетиций и их характеристика. Порядок проведения и содержание репетиций. Особенности работы режиссера с различными категориями участников праздника: любителями, профессионалами, а также специфическими группами исполнителей. Организационные и педагогические функции постановщика в ходе работы с любительскими коллективами и исполнителями. Работа с профессиональными артистами коллективами. Постановочная работа с специфическими группами исполнителей: военнотружущими, спортсменами, подростковыми, детскими коллективами, с детьми, имеющими отклонения в психофизическом развитии

Тема 9. Пространственно-временные особенности фольклорного представления

Полифоничность и одновременность развития праздничного действия. Использование, в режиссуре фольклорного представления, архитектурных и ландшафтных природных особенностей местности при определении основных зон действия праздника. Пространство сценическое, зрелищное, игровое. Взаимодействие художественного фона и исполнителя (актера).

Тема 10. Особенности режиссуры народного праздника в городе и за его пределами

Особенности режиссуры праздника в городе полифонической направленности: создание праздника на документальной основе, распределение праздничных площадок в традиционных местах празднования. Определение главной и второстепенных сценических площадок праздника. Композиционное построение праздника. Создание зрелищных и массово-игровых зон действия праздника. Организация самокупаемой части праздника (представления, концерта, игровой программы).

Особенности режиссуры праздника за пределами города. Создание традиционного места празднования, разработка поэтапного воплощения праздника в одном месте, осуществление праздника в массово-игровой форме. Использование в празднике местного фольклорно-этнографического материала, фольклорных творческих коллективов, произведений местных авторов.

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

Название раздела и темы	Количество аудиторных часов			Количество часов УСР	Форма контроля знаний
	Лекции	Практические занятия	Индивидуальные занятия		
ВСЕГО	8	64	10	20	зачет экзамен
Введение в дисциплину	2				
Тема 1. Особенности режиссуры фольклорного представления, обряда	2	4			
Тема 2. Сценическая интерпретация обряда		8	2		
Тема 3. Приемы активизации аудитории		8	2	2	Разработка игр и других способов активизации аудитории
Тема 4. Игровая фольклорная программа		12	2	8	Написание сценария игровой фольклорной программы

Тема 5. Художественный образ фольклорного представления	2				
Тема 6. Монтаж фольклорного представления	2	8		4	Написание сценарного плана фольклорного представления
Тема 7. Режиссерский замысел фольклорного представления		8	4	6	Написание литературного сценария фольклорного представления
Тема 8. Организация репетиционного процесса фольклорного представления		6			
Тема 9. Пространственно-временные особенности фольклорного представления		6			
Тема 10. Особенности режиссуры народного праздника в городе и за его пределами		4	4		

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

ЛИТЕРАТУРА

Основная

1. Жукова, А. М. Формирование музыкально-постановочной компетенции у режиссеров театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. М. Жукова, О. А. Овсянникова. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань, 2019. - 147 с.
2. Мордасов, А. А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников : учебное пособие / А. А. Мордасов. - Изд. 5-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2021. - 125, [2] с.
3. Шубина, И. Б. Драматургия и режиссура зрелищных форм. Соучастие в зрелище, или Игра в миф : учебно-методическое пособие / И. Б. Шубина. - Изд. 4-е, стер. - Санкт-Петербург ; Москва ; Краснодар : Лань : Планета музыки, [2020]. - 238, [1] с.

Дополнительная

4. Гуд, П. А. Ад Каляд да Пакроваў / П. А. Гуд ; рэд.-склад. Л. І. Жук. – Мінск :Красіка-Прынт, 2000. – 223 с. – (Беларусь святочная).
5. Гуд, П. А. Беларускікірмаш / П. А. Гуд, Н. І. Гуд. – Мінск : Польша, 1996. – 268 с.
6. Гуд, П. А. Тэхналогіястварэннясвята :вучэб. дапам. / П. А. Гуд. – 2-е выд., стэрэатып. – Мінск :Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2008. – 224 с.
7. Камінскі А. Я. Зімовыя святы / А. Я. Камінскі. – Мінск :Чатырычвэрці, 2009. – 140 с.
8. Камінскі, А. Я. Рэжысуратрадышыйнагаабраду :вучэб.-метад. дапам. / А. Я. Камінскі. – Мінск :Беларус. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 112 с.
9. Коробейников, С. С. Режиссура и музыка в театре : учебное пособие для вузов / С. С. Коробейников. - 2-е изд., перераб. и доп. - Москва :Юрайт, 2022. - 145 с.
10. Овсянников, С. А. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. А. Овсянников. – СПб., 2003. – 376 с.
11. Тихомиров, Д. В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д. В. Тихомиров. – М. : Сов. Россия, 1976. – 234 с.
12. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб.пособие для студентов / Ю.М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 223 с.

13. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений: учебник для студентов театр. высш. учеб. заведений / И. Г. Шароев. – Изд. 3-е, испр. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. – 336 с

Рекомендуемые методы обучения

Инструментарий преподавателя дисциплины, способствующий формированию компетенций, полагает использование таких педагогических технологий и методов обучения, как:

- технологии учебно-исследовательской деятельности и поисковый метод (на этапе подготовки контрольных заданий);
- игровые технологии (в деловых и ролевых играх);
- сенситивный тренинг (при тренировке самопознания, регулировании эмоционального отношения к себе и коллегам);
- визуальные технологии (иллюстрации, демонстрация, видеоматериалы).

Перечень рекомендуемых средств диагностики

Контролируемая самостоятельная работа осуществляется студентами на протяжении всего периода изучения учебной дисциплины. Диагностика компетенций студентов осуществляется с помощью:

- Разработка игр и других способов активизации аудитории;
- Написание сценария игровой фольклорной программы;
- Написание сценарного плана фольклорного представления;
- Написание литературного сценария фольклорного представления;

Для итоговой диагностики уровня знаний, умений и навыков студентов, полученных в процессе изучения учебной дисциплины «Режиссура фольклорных представлений», проводится зачет и экзамен.

Рекомендации по организации самостоятельной работы студентов

Самостоятельная работа студентов направлена на обогащение их умений и навыков по учебным дисциплине «Режиссура фольклорных представлений» в свободное от обязательных учебных занятий время. Цель самостоятельной работы студентов – содействие усвоению в полном объеме содержания учебной дисциплины через систематизацию, планирование и контроль.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

10 баллов заслуживает студент, обнаруживший всестороннее, систематическое и глубокое знание учебного программного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную и дополнительную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, разбирающийся в основных концепциях по изучаемой дисциплине, проявивший творческие способности и обнаруживший яркую творческую индивидуальность в понимании и в практическом воплощении учебной программы. Его режиссерские объяснения отличаются богатством и точностью использованных терминов, материал излагается последовательно и логично.

9 баллов заслуживает студент, обнаруживший всестороннее, систематическое знание учебного программного материала, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, глубоко усвоивший основную литературу и знаком с дополнительной литературой, рекомендованной программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению, обнаруживший интересную творческую индивидуальность в понимании и в практическом воплощении учебного программного материала. Его ответ отличается точностью использованных терминов, материал излагается последовательно и логично.

8 баллов заслуживает студент, обнаруживший полное знание учебно-программного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

7 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебно-программного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший все предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, активно работавший на практических, семинарских, лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по

дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы, а также способность к их самостоятельному пополнению.

6 баллов заслуживает студент, обнаруживший достаточно полное знание учебно-программного материала, не допускающий в ответе существенных неточностей, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, отличавшийся достаточной активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, показавший систематический характер знаний по дисциплине, достаточный для дальнейшей учебы.

5 баллов заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако допустивший некоторые погрешности при их выполнении и в ответе на экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для их самостоятельного устранения.

4 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, усвоивший основную литературу, рекомендованную программой, однако допустивший некоторые погрешности при их выполнении на практическом экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для устранения под руководством преподавателя допущенных погрешностей.

3 балла заслуживает студент, обнаруживший знание основного учебно-программного материала в объеме, необходимом для дальнейшей учебы и предстоящей работы по профессии, не отличавшийся активностью на практических (семинарских) и лабораторных занятиях, самостоятельно выполнивший основные предусмотренные программой задания, однако допустивший погрешности при их выполнении, творческом показе на экзамене, но обладающий необходимыми знаниями для устранения под руководством преподавателя наиболее существенных погрешностей.

2 балла выставляется студенту, обнаружившему пробелы в знаниях или отсутствие знаний по значительной части основного учебно-программного материала, не выполнившего самостоятельно предусмотренные программой основные задания, допустившему принципиальные ошибки в выполнении предусмотренных программой заданий, не отработавшему основные

практические, семинарские, лабораторные занятия, допускающему существенные ошибки при практическом воплощении творческих заданий, и который не может продолжить обучение или приступить к профессиональной деятельности без дополнительных занятий по соответствующей дисциплине.

1 балл нет ответа, не практического воплощения работы, заданной в семестре (отказ от ответа, представленный ответ полностью не по существу содержащихся в экзаменационном задании вопросов)