

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Факультет физического воспитания

Кафедра теории и методики физической культуры

(рег. № _____)

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Н.В. Сизова

« ____ » _____ 2014 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ М.М. Круталевич

« ____ » _____ 2014 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Основы драматургии, классической режиссуры и актерского мастерства
для специальности

1-88 02 01-04 Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)

Составители:

Н.В. Бычкова, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и методики физической культуры учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

А.В. Дрыгин, старший преподаватель кафедры теории и методики физической культуры учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета БГПУ _____ 2014 г.

протокол № _____

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Режиссер-сценарист массового спортивно-художественного представления по собственному замыслу создает сценарий и на его основе осуществляет постановку целостного произведения – художественно-спортивного представления, реализуя при этом художественно-творческие и социально-воспитательные цели.

Организация творческого процесса по созданию различных спортивно-театрализованных или праздничных форм, как в закрытых помещениях, так и на открытом воздухе требует от организатора и постановщика не только знаний, умений и навыков в области спортивной и классической режиссуры, но и тонкого чутья в литературной сфере, не только умения реализовать режиссерский замысел, но и увидеть сверхзадачу – главную цель творческого проекта на этапе создания драматургии или сценария программы.

В учебно-методическом комплексе по дисциплине подобраны материалы, которые направлены на подробное изучение вопросов, связанных с теорией драмы и основами сценарного мастерства, классической режиссуры, актерского мастерства и сценической речи. Раскрываются основные технологии при подготовке сценарного плана, драматического спектакля с учетом специфических выразительных средств, методики работы над спектаклем. Рассматриваются основные этапы работы режиссера и актеров над спектаклем.

Цели УМК: Теоретическая и методическая помощь студентам в изучении дисциплины, в формировании системного представления о роли и участии режиссера-сценариста в создании драматического спектакля; приобретение знаний, умений и навыков, необходимых режиссеру-сценаристу для составления композиций, организации процесса работы над пьесой, ролью, спектаклем и методически грамотного проведения репетиций; развитие образного, творческого мышления; раскрытие творческого потенциала. Помощь студентам в овладении знаниями по теории литературы, в частности, в области драматургии, формирования умений и навыков, необходимых для создания авторских и компилятивных сценариев спортивно-художественных представлений.

Задачи: 1. Выработать у студентов-режиссеров навыки создания инсценировок прозы; разработки сценариев малых и больших зрелищных форм; праздников.

2. Заложить умение выбора высококачественной литературной прозы для инсценировок разных жанров.

3. Заложить умение отбора документального, исторического, поэтического и других литературных материалов для разработки сценариев, а также стилистически адекватного им музыкального и художественного материала.

В результате освоения дисциплины студент должен

знать: –основы теории драмы как рода литературы;–приемы композиционного построения инсценировок прозы для режиссерского воплощения;–структуру сценария и его композиционного построения на открытых площадках и в закрытых помещениях;–основы классической режиссуры, актерского мастерства и сценической речи.

уметь: –осуществлять выбор высокохудожественной прозы и переложение ее на сценический язык;

–создавать инсценировку или сценарий;

–использовать цвето-музыкально-пластический контрапункт, как основу метафоры мизансцены, спектакля.

Характеристика рекомендуемых методов и технологий обучения:

1.Определение темы разрабатываемого литературного жанра как социальной проблемы.

2.Развитие режиссерского замысла в свете главной идеи сценариста, зарождающейся на почве социального конфликта.

3.Выбор высокохудожественной литературной прозы как носителя конфликта и идейной основы инсценировки.

4.Поиск поэтических иносказаний – метафор, символов, аллегорий для создания образной системы представления.

В системе подготовки специалиста-режиссера спортивно-художественных представлений данная дисциплина играет важную роль, находясь в непосредственной связи с такими дисциплинами как «Режиссура спортивно-художественных представлений», «Художественно-декоративное и музыкальное оформление», «Педагогика».

Представленный учебно-методический комплекс составлен в соответствии с образовательным стандартом, учебными планами и «Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования». В нем содержатся все разделы, предусмотренные «Инструкцией по составлению учебно-методического комплекса», утвержденной Советом БГПУ. В учебно-методическом комплексе по дисциплине содержатся разделы:

01. Теоретический раздел. В раздел включены: полный конспект лекций и авторские материалы по изучению дисциплины.

02. Практический раздел. Включает: комплекс упражнений для практических и семинарских занятий, материал к упражнениям, материал для самостоятельной работы студентов, материал для практических и семинарских занятий, материал и задания для управляемой самостоятельной работы студентов, литература для самостоятельного обучения студентов. План проведения практических и семинарских занятий.

03. Раздел контроля знаний. Включает в себя: средства диагностики учебной деятельности студентов, лист методического контроля знаний, содержание проверочных и контрольных работ по темам дисциплины, критерии оценки результатов учебной деятельности, зачетные требования и экзаменационные вопросы по дисциплине, литература для подготовки к зачету и экзамену.

04. Вспомогательный раздел. Включает учебные программы (базовый и рабочий варианты), электронные варианты титульных листов учебных программ, учебного плана, инновационные технологии в учебной работе, литература по дисциплине (основная и дополнительная), краткий словарь терминов, книга Б.Е. Захава «Мастерство актера и режиссера».

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема 1.1. ВВЕДЕНИЕ В ПРЕДМЕТ. ТИПЫ И ЖАНРЫ ДРАМАТУРГИИ

1. Понятие драматургии
2. Драма как род литературы
3. Жанры драматургии, их стилистические особенности
4. Тема и идея в драматургии
5. Пьеса как основная форма драматургии

1.

ДРАМАТУРГИЯ. Собираясь поставить спектакль, его создатели выбирают пьесу – обращаются к драматургии.

Драматургия (от др.-греч. «сочинение или постановка драматических произведений») — теория и искусство построения драматического произведения, а также сюжетно-образная концепция такого произведения. Драматургией называют также совокупность драматических произведений отдельного писателя, страны или народа, эпохи.

Драмой или пьесой называют особый текст, предназначенный для показа публике, называется («драма» – древнегреч. – действие, действо), (термин «пьеса» - от франц. – кусок - *более поздний*). Этим словом (пьеса) называли любой фрагмент, который либо представляли актёры, либо исполняли музыканты. В XVIII столетии им стали называть и тексты, написанные для сцены.

На автора пьесы воздействуют, сознательно или бессознательно, условия, в которых он пишет. В определенной степени он обусловлен своим общественным и экономическим статусом, его религиозной или политической позицией.

2.

Рассматривая литературу Аристотель выделял 3 рода: эпос, лирика и драма.

Эпос — повествование о событиях, предполагаемых в прошлом (как бы свершившихся и вспоминаемых повествователем). Эпос (др.-греч. ἔπος — «слово», «повествование») — героическое повествование о прошлом, содержащее целостную картину народной жизни и представляющее в гармоническом единстве некий эпический мир и героев-богатырей.

Эпические жанры: крупные - эпопея, роман, эпическая поэма (поэма-эпопея); средние - повесть, малые - рассказ, новелла, очерк. Также к эпосу относятся фольклорные жанры: сказка, эпопея, былина, историческая песня.

Значительную роль для эпических жанров несет образ повествователя (рассказчика), который рассказывает о самих событиях, о персонажах, но при этом отграничивает себя от происходящего. Эпос, в свою очередь, воспроизводит, запечатлевает не только рассказываемое, но и рассказчика (его манеру говорить, склад ума).

Наиболее известные эпосы:

шумерский Эпос о Гильгамеше, древнееврейский Ветхий Завет (Танах), индийские «Рамаяна» и «Махабхарата», греческие «Илиада», «Одиссея», «Аргонавтика», италийская «Энеида», древнегерманский «Песнь о Нибелунгах», скандинавские «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», русские былины «Слово о полку Игореве», французские *chanson de geste* «Песнь о Роланде», испанская «Песнь о моём Сиде», ирландские саги уладского цикла, грузинский Витязь в тигровой шкуре

Лирика - филол. один из трёх основных родов художественной литературы, в котором действительность отражается путём передачи переживаний, мыслей и чувств автора, обычно в стихотворной форме. Синоним - частичн.: поэзия

Лирика, лирическая поэзия воспроизводит субъективное личное чувство или настроение автора. Жанры в лирике - стихотворение, романс, послание, элегия. Начало Лирики лежит в песне, в немногих словах непосредственно выражающей настроение певца

Драма – (от древнегреч. — действо, действие) – литературный род, в котором потенциальный объект изображения чрезвычайно разнообразен: могут быть показаны люди в сфере частных, бытовых или общественных отношений, а также события, быт, нравы, социальная среда и исторические эпохи.

И именно драма (согласно Аристотелю) – объединяет признаки эпоса и лирики. Основа драмы - действие, и в этом она ближе к эпосу. Но, то, о чем в эпосе рассказывается как о свершившемся, в драме предстает как происходящее на наших глазах. Драма не может быть «частным» произведением, как например роман или стихотворение, т.е. стать значимым без театра.

3.

С XVIII века драмой стали называть не только род литературы, но и жанр драматургии.

ЖАНР – (от франц. genre — род, вид) — сложившийся в процессе развития литературы, исторически повторяющийся вид литературных произведений.

Аристотель рассматривал только два жанра – трагедию и комедию (как отмечают некоторые театроведы, существовало три жанра древнегреческой драматургии: комедия, трагедия и сатирическая драма).

Комедия. Согласно традиции комедия определяется тремя критериями:

- персонажами: люди скромного положения;
- счастливой развязкой;
- конечной целью: смех публики.

Комедия – предопределяется конфликтом между желаниями и общественными нормами.

Трагедия. Этот жанр можно определить как разновидность драматического произведения, действие, которого развивается на основе трагедийного конфликта. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира», отсюда и проистекает космогоническая и вселенская трактовка трагической судьбы.

Трагедия – предопределяется конфликтом между человеком (индивидуумом) и судьбой (роком, предопределенностью).

В XVIII веке (эпоха Просвещения) появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название драма. Следовательно ДРАМА – это и один из трёх родов литературы и в тоже время жанр внутри одноименного рода.

Драма - попытка противопоставить прежним жанровым системам. Драма понимается как жанр, выражающий объективный способ художественного воссоздания жизни. Драма (как жанр литературной драмы) подобно комедии, воспроизводит преимущественно частную жизнь людей. Но главная ее цель - не осмеяние нравов, а изображение личности в ее драматических отношениях с обществом. Подобно трагедии, драма тяготеет к воссозданию общих противоречий, но не столь напряженных, и допускает возможность благополучного их разрешения.

В основе драмы лежит драматический конфликт, порожденный драматическими обстоятельствами. От них зависят совершенно иные, чем в трагедии, принципы изображения человека.

Драма — сравнительно «молодой» жанр. Его возникновение было обусловлено вниманием драматургов не к «вечному» конфликту человека с судьбой, а к более разнообразным, частным, возникающим в повседневной жизни людей обстоятельствам и конфликтам. Их последствия могут оказаться не менее тяжелыми, чем в трагедиях. Главная особенность драматических конфликтов в

том, что они принципиально разрешимы. Препятствия, их породившие, могут быть преодолены.

Возможность их преодоления зависит только от самих людей — от их нравственных и психологических качеств. В драмах внимание писателя сосредоточено именно на этих качествах героев, на их способности противостоять драматическим обстоятельствам, взять на себя тяжесть ответственности за свою судьбу. Примеры: пьесы «Вишневый сад» А.П.Чехова, «На дне» М.Горького, «Дни Турбиных» М.А.Булгакова.

Поджанры ДРАМЫ (как литературного рода):

Плюс ко всему, кроме трагедии, комедии и «среднего» жанра – драмы – с давних пор игрались мимы (от греч. мИмессис – подражание) – короткие сценки чаще всего комического содержания, сочетающие импровизированный диалог, пение и танцы. Позднее, в конце эпохи Возрождения, появилась трагикомедия – в ней соседствовали признаки трагедии и комедии, но от драмы этот жанр отличается тем, что в трагикомедии всегда налицо двойственное отношение к жизни, понятия добра и зла чётко не определены, чёрное и белое могут меняться местами. Этот жанр является не просто механическим соединением трагедии и комедии в рамках одного произведения. Это сложное жанровое произведение с присущей ему оригинальной структурой. Следует сказать, что термин «трагикомедия» появляется уже в комедии римского комедиографа Тита Макция Плавта «Амфитрион» (III в. до Р.Х.) для того, чтобы объяснить допущенную им вольность (боги Юпитер и Меркурий в комедии действуют на уровне бытовых сцен).

В XVIII ст. возник ещё один вид пьес – мелодрама (греч. мелос – песнь, мелодия и драма). Первоначально такие спектакли действительно сопровождалась музыкой. Позже мелодрамой стали называть пьесы, где изображаются ужасные события, но всё завершается, как правило, хорошо: добрые люди, пережив горе и потрясение, обретают тихую гавань, а злодеи либо умирают, либо заканчивают свою жизнь за решеткой. Персонажи мелодрамы всегда говорят на повышенных тонах, сопровождая речь резкими жестами, горько плачут или рыдают. В отличие от трагикомедии, зло и добро резко разделены, нравственные выводы не терпят разночтений. Сюжеты и приёмы мелодрамы широко используются в создании современных телесериалов. На рубеже XVIII – XIX вв. в европейских театрах очень популярен стал жанр водевиля. Это вид пьес, где текст (либо прозаический, либо поэтический) всегда чередуется с весёлыми, шутливыми куплетами. В нем много анекдотов, незатейливых нравоучений и т.д.

Также отметим такие драматургические жанры как *хроника*, *комедия-балет* (Мольер), *трагикомическая сказка* (Гоцци), *фарс* (Шеридан), *ауто* — поджанр драмы, род религиозно-аллегорических одноактных драматических

представлений на библейские и евангельские сюжеты в Испании и Португалии, распространённых со 2-й половины 13 до 18 века.

К рубежу XIX – XX вв. появляется понятие *монодрама*. Это произведение для сцены любого жанра (драма, комедия или даже водевиль), написанное для одного актёра.

4.

Тема (греч. *thema*, буквально «то, что положено в основу») — предмет (суть) какого-либо рассуждения или изложения.

Тема и проблема — явления исторически зависимые. Разные эпохи диктуют художникам разные темы и проблемы. Например, автора древнерусской поэмы XII века «Слово о полку Игореве» волновала тема княжеских усобиц, и он задавался вопросами: как же заставить русских князей перестать заботиться только о личной выгоде и враждовать друг с другом, как объединить разрозненные силы слабеющего киевского государства?

XVIII век предложил Тредиаковскому, Ломоносову и Державину задуматься о научных и культурных преобразованиях в государстве, о том, каким должен быть идеальный правитель, поставил в литературе проблемы гражданского долга и равенства всех граждан без исключения перед законом.

Писатели-романтики интересовались тайнами жизни и смерти, проникали в темные закоулки человеческой души, решали проблемы зависимости человека от судьбы и неразгаданных демонических сил, взаимодействия человека талантливого и неординарного с бездушным и приземленным обществом обывателей.

XIX век с его ориентацией на литературу критического реализма обратил художников к новым темам и заставил размышлять над новыми проблемами: в литературу усилиями Пушкина и Гоголя вошел «маленький» человек, и возник вопрос о его месте в обществе и взаимоотношениях с «большими» людьми; важнейшей стала женская тема, а вместе с ней и так называемый общественный «женский вопрос»; много внимания этой теме уделяли А.Островский и Л.Толстой; тема дома и семьи обрела новое звучание, и Л.Толстой изучал природу связи воспитания и способности человека быть счастливым; неудачная крестьянская реформа и дальнейшие общественные потрясения пробудили пристальный интерес к крестьянству, и тема крестьянской жизни и судьбы, открытая Некрасовым, стала ведущей в литературе, а вместе с ней и вопрос: как сложится судьба крестьянства и т.д.

Проблема — это вопрос, и формулироваться она должна преимущественно в вопросительной форме, тем более если формулировка проблем является задачей сочинения.

Иногда в искусстве настоящим прорывом становится именно поставленный автором вопрос — новый, неизвестный обществу ранее, но ныне животрепещущий, жизненно важный. Многие произведения для того и создаются, чтобы поставить проблему. Следовательно тема драматического произведения рассматривается как постановка проблемы.

Идея (др.-греч. *ἰδέα* — видность, вид, форма, прообраз) в широком смысле — мысленный прообраз какого-либо предмета, явления, принципа, выделяющий его основные, главные и существенные черты. В драматургии идеей называется главная мысль произведения, вообще замысел или наиболее существенная часть замысла.

Следовательно, идея в драматургии рассматривается как философское осмысление и образное видение произведения.

В этом же смысле термин идея трактуется в сфере регулирования авторского права.

Любое художественное произведение зависит, прежде всего, от главной мысли, заложенной автором, или **темы и идеи**.

б.

В отличие от других видов искусств, драматургия имеет очень небольшой набор форм для внешнего построения. В основном это – пьеса. Действительно, драматургией часто именуют литературные тексты, отличающиеся особыми чертами – пьеса. Пьесой обычно называют сочетание диалога и ремарок.

Поскольку в драматических произведениях автор изображает отношения между людьми (персонажами), их переживания, ошибки и удачи при помощи слов. Драма, в основе своей, оперирует и опирается на произносимые слова.

Драматические персонажи называются действующими лицами. Приемы построения речи персонажей: диалог, монолог, полиалог, реплика.

Диалог – обычно обмен репликами между персонажами, является наиболее распространенной формой драматургического письма или построения речи персонажей. С одной стороны, он служит для коммуникации, с другой, выражает конфликт (словесное действие).

Механизм диалога:

- смена темы - когда одна тема вызывает другую (часто ассоциативно);

- подхват темы - тема, начатая одним лицом, раскрывается другим;

В классицистской драматургии, диалог символизировал начало действия, он его причина и следствие. В натурализме – диалог лишь видимая и вторичная причина действия, само же действие движется благодаря изменениям ситуации; диалог является «проявителем», барометром действия.

Диалог – основная форма текстового изложения.

Драматический диалог конструируется, как:

Выпытывание – скрывание, уклонение от ответа или ответ, уступка чужой воле;

Принуждение – сопротивление, попытка отвлечь в сторону, или уступка и т.п. Нападение, удар – контрудар, или отступление; или уступка и т.п.

На довод следует контрдовод или попытка отвлечь в сторону, или согласие;

На угрозу следует контругроза или проявление пренебрежения внешнего, или подлинного, или уступка и т.д.

Монолог в его широком понимании можно воспринимать как речь лица с широким раскрытием темы и с ясно выраженной экспрессией. Он, как правило, выражает внутреннее состояние персонажа.

Приемы построения речей лиц в монологе:

1. Тема раскрывается монологно при отсутствии других лиц.
2. Тема раскрывается монологно в присутствии других лиц.

Полиалог – обмен репликами большим количеством персонажей.

Реплика – текст, произнесённый одним персонажем в расчёте на ответ другого. Реплика - это факт ответа на предшествующий дискурс или немедленное парирование аргумента. В узком смысле, реплика - текст персонажа в ходе диалога в ответ на вопрос. Она имеет смысл только в сцеплении с предшествующей и последующей репликой.

О появлении действующих лиц читатели узнают из ремарок – пояснений автора для читателя, постановщика и актёра. Ремарка - описание действия. Можно также ее назвать прямым вмешательством автора, комментированием действия и донесением дополнительного смысла, что в целом приводит к разрушению иллюзии повествования.

1. Ремарки-характеристики («в поддевке», «в сапогах»);
2. Жестовые – определяют движения тела в ограниченном пространстве.

Ремарки определяют построение сценического пространства, например, подошёл к столу, зажёл свечу и т.д., иногда, описывают состояние действующих лиц, интонацию, с которой произносится.

Контекст. Происходит от лат. contextus (тесная связь, соединение, сцепление). Это относительно законченный по смыслу отрывок устной речи или текста, в пределах которого наиболее конкретно и точно выявляется смысл и значение каждого входящего в него элемента (слова, фразы, совокупности фразы).

Подтекст – это комментарий необходимый для правильного восприятия пьесы. Это то, что не сказано в пьесе, но проистекает из того, как текст интерпретируется актерами. Понятие «подтекст» введено К. С. Станиславским, для которого оно – психологический инструмент, информирующий зрителя о внутреннем состоянии персонажа. Поскольку, говоря о подтексте, имеем в виду не тексты, которые произносит человек жизни или актёр на сцене, а то, что слышит и ощущает зритель и партнер «за текстом», не в самих словах, а как бы в их музыке. Довольно часто в театральной практике, для того, чтобы добиться в тексте определенного интонационного звучания, краски, отношения к партнеру, пытаются искать, как можно выразить этот текст другими словами, чтобы они окрасили данную конкретную фразу, и называют это поисками подтекста. Это неверно.

Тема 1.2. КОНСТРУКЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ

1. История драмы как литературного жанра
2. Действия (акты) в драме
3. Предмет драмы. Драматический процесс
4. Общая конструкция драмы
5. Композиция драмы

Практическое занятие:

6. Работа над сценическим этюдом

Основной закон, которым руководствуется драматургия – это закон гармонического единства: драма, как и всякое произведение искусства, должна быть цельным художественным образом.

Благодаря выстроенной композиции и захватывающему конфликту драматурги заставляют читателя переживать. Но, чтобы написать пьесу, мало сухого выполнения законов драматургии, знания особенностей драмы, в нее нужно вдохнуть жизнь, внутреннюю жизнь, которая придает смысл.

1.

Жанр драмы (серьёзной пьесы) содержание которой связано с изображением обыденной жизни (в противоположность трагедии, в которой герой находится в исключительных обстоятельствах) ведёт свою историю с XVIII века, когда ряд европейских драматургов (*Дж. Лилло, Д. Дидро, П.-О. Бомарше, Г. Э. Лессинг, ранний Ф. Шиллер*) создают т. н. *мещанскую драму*. Мещанская драма изображала частную жизнь человека, конфликт пьесы зачастую был тесно связан с внутрисемейными противоречиями.

В XIX веке жанр драмы получил мощное развитие в рамках литературы реализма. Драмы из современной жизни создавали *О. де Бальзак, А. Дюма-сын, Л. Н. Толстой, А. Н. Островский, Г. Ибсен*.

Затем время развития символистской драмы. А в XX веке жанр драмы обогащается приёмами литературы абсурда, где изображается абсурдная реальность, поступки персонажей зачастую алогичны.

2.

Действие (акты) — части на которые делится драма. Акт (театр) фр. *acte* — действие. Акт — действие, в драматургии и сценическом искусстве, часть произведения (драм, пьесы, оперы, балета, пантомимы и пр.); завершённый фрагмент в развитии общего хода пьесы (акт от лат. *actum* содеянное, совершенное), отделённый от остальных фрагментов перерывом, причём перерыв между актами может быть длительным, когда действия отделяются т. н. антрактами, или быть очень кратким, условно отмечаемым падением занавеса с незамедлительным затем возобновлением представления.

Аристотель утверждал построение трагедии на трёх основных моментах: изложение — завязка, перипетия — поворот к лучшему или худшему, и развязка — катастрофа. Эти три момента составляют три акта, но при расширении действия, между этими частями вводятся в позднейших пьесах ещё дальнейшие акты, обыкновенно нечётное число, чаще всего пять. В индийских драмах число актов значительно больше, а в китайских доходит до 21.

В сущности, для построения драмы нужны только три акта, соответствующие началу, середине и концу действия. Но середина, обычно более богатая содержанием, в свою очередь раскрывается в трёх актах, так что во втором акте драмы помещается начало развития, в третьем — высший момент конфликта, в четвёртом — действие идет к развязке, пятый приносит конец.

Но деление пьес на акты. есть вообще драматургический прием сравнительно позднего происхождения. Древние трагики с их идеальной конструкцией формы все-таки не делили своих трагедий на акты — это было

за них сделано их комментаторами и переводчиками. Не знают деления на акты и старые испанские мастера.

Вообще следует заметить, что как самое расчленение на акты, так и определение их числа есть **условность**. Совершенно очевидно, например, что число актов и картин в шекспировских пьесах было установлено вовсе не тем драматургом, который писал под именем Шекспира, а по соображениям чисто-техническим, и объясняется устройством сцены эпохи Елисаветинского театра в Англии. Вообще, чисто техническая сторона: то или иное оборудование сцены, наличие средств монтажа, и в особенности, новейшие системы вертящихся сцен — вот что принимается драматургами во внимание в деле установления количества А. в их пьесах.

Современные драматурги делят свои пьесы почти произвольно.

Обычная традиция требует для трагедии 5, для драмы 4 и для комедии (в особенности для фарса) 3 актов.

3.

Предмет драмы — действие. Действие осуществляют персонажи, имеющие различные жизненные цели.

Действие — единый психофизический процесс, которые имеет обязательное волевое начало и цель. Физические действия вносят изменения в материальное окружение, в тот или иной предмет и требуют затраты преимущественно физической (мускульной) энергии. Психические действия влияют на психику человека. Мимические и словесные действия — средства воздействия на психику человека.

Драма с одним действием называлась **простой**, с двумя и более действиями — **сложной**. К первым принадлежат в основном античные и «классические» французские, ко вторым — большинство испанских (особенно комедии, где действие лакеев копирует господ) и английские, особенно у Шекспира.

Действие идет от причин к последствиям (прогрессивно), поэтому в начале драмы излагаются первые действия, поскольку они даны в характерах действующих лиц (изложение, *expositio*); окончательные последствия (развязка) сосредоточены в конце драмы (катастрофа). Средний момент, когда происходит перемена к лучшему или худшему, называется перипетией. Эти три части, необходимые в каждой драме, могут быть обозначены в виде особых актов или стоят рядом, нераздельно (одноактные драмы).

Драматический процесс

Единое действие

Драма есть процесс действия; основным элементом драматического произведения является изображаемое действие.

Основное требование эстетики – цельность, единство художественного образа. Цельность, единство придает драматическому произведению единое, цельное в своем развитии действие. **Цельное стремление главного героя, направленное к цели** либо к материальной цели (к власти, обогащению и т.п.), либо к цели идеальной (напр., к осуществлению каких-либо отвлеченных принципов) – это и есть **ЕДИНОЕ ДЕЙСТВИЕ**. Отдельные действия главного действующего лица являются звеньями единого действия. Следовательно драма – процесс единого действия.

Каждый может попасть в драматическое положение; но героем драмы может быть только человек, способный к такому цельному и страстному действию (он может сам начать борьбу, вести действие, или быть к нему вынужденным, вести противоборство). Сталкиваясь с противоборством других действующих лиц, это стремление главного действующего лица растет, крепнет и обычно принимает характер истинной страсти.

Драматический узел

*Единое действие драмы является началом, первым условием ее возникновения. Но, чтобы пережить драму, мало быть драматической, то есть способной к единому действию – цельной и страстной натурой. В судьбе человека, способного испытать сильнейшие драматические потрясения, могут быть целые периоды, когда он осуществляет свои желания либо совершенно беспрепятственно, либо наталкиваясь на легко сокрушимые преграды. Для того, чтобы он пережил драму, нужны **обстоятельства, которые вызовут драматические действия**. Человек может до 40 лет жить благонамеренным обывателем, а в 40 лет вступить в ряды революционеров и погибнуть, стремясь к осуществлению политической идеи, которая до революции увлекала его разве только теоретически. Человек может до 50 лет быть мирным семьянином, а в 50 увлечься случайно встреченной женщиной, которой суждено разбить его семью и благополучие.*

Только в том случае, если действенная драматическая натура наталкивается на препятствия чрезвычайные и одновременно на обстоятельства, до крайности разжигающие его желания – возникает драма. Осуществление желания должно грозить лишением чести, имущества, всяческого благополучия и самой жизни – и в то же время сулить разгоряченному воображению величайшее удовлетворение; тогда, в колебаниях между соблазном и опасностью, между величайшей надеждой и отчаянием, достигнет душа человека острейшего напряжения – волевое стремление превратится в подлинную страсть.

Такие чрезвычайные события и обстоятельства, при которых воля героя приобретает характер единого стремления, называют обычно драматическим узлом.

Драма возникает тогда, когда стянутое узлом чрезвычайных обстоятельств, отчасти его возбуждающих, отчасти пресекающих, цельное и страстное желание героя начинает стремиться к осуществлению.

Итак: для возникновения драмы необходимо:

1) единое действие героя,

2) драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих герою и – одновременно – разжигающих его желания.

Первоначальные обстоятельства и события драмы являются произволом автора. В последующих за завязкой актах автор уже связан им самим созданными обстоятельствами. Поэтому первый акт должен быть ясным – как фундамент, который должен быть прочен. И действительно, мало есть пьес, где слабость первого акта искупалась бы достоинством последующих. С другой стороны, не мало слабых пьес с очень живой завязкой.

4.

А. Конфликт

Говорили о том, что предмет драмы – действие. Действие осуществляют персонажи, имеющие различные жизненные цели.

Конфликт (от лат. «столкновение») – столкновение противоположно направленных целей, интересов, позиций или субъектов взаимодействия. В основе этого столкновения лежит конфликтная ситуация – несовпадение устремлений персонажей, которое возникает из-за противоречивых позиций по одному поводу, либо противоположных методов и средств для достижения цели, или в несовпадении интересов. Задача конфликта – увлечь, заинтересовать зрителя.

Конфликт – процесс становления и развития взаимоотношений между персонажами. Путь зарождения конфликта – волевые действия и поступки героев.

Например, для драматургии Древней Греции был характерен определенный тип конфликта, присущий как трагедии, так и комедии. Это конфликт между индивидуумом (человек это или бог как Прометей) и Высшей властью (Зевс, Рок, Фатум, Предопределение и т.д.) или Метафизическим понятием.

Конфликт является основой динамично развивающегося сюжета. Именно конфликт, развертываясь в сюжете, определяет те или иные поступки действующих лиц, ход и характер событий.

Конфликт – это развивающееся противоречие. Происходит событие – конфликт обостряется, происходит другое событие, – конфликт меняет свой характер.

Пример противоречия: У Джульетты любовь случилась, а её за другого выдать собираются. Конфликт. А тут ещё Ромео брата возлюбленной убил.

Обострение конфликта. Лоренцо подсказал спасительное решение – поворот конфликта. И всё это происходит на фоне перманентной вражды двух родов, параллельной борьбы герцога с убийцами-дуэлянтами.

Конфликт бывает внешним – это погони, стрельба, ссоры, драки и т.д.

Внешние виды конфликта

1. Персонаж – Персонаж
2. Персонаж – Группа
3. Персонаж – Среда. Это символическое понятие, например, «темное царство» и т.д.
4. Группа – Группа
5. Персонаж – Метафизическое понятие. Например, борьба со злом и т.д.

Внутренний вид конфликта

Конфликт внутри человека (сам с собой). Например, между разумом и чувством; долгом и совестью; желанием и моралью; сознанием и подсознанием; личностью и индивидуальностью; сущностью и существованием и т.д. *Вроде бы внешне ничего не происходит, а читать интересно. Например, в кино, Штирлиц все 12 серий ходил, молчал и ничего не делал, а оторваться от телевизора было невозможно. То есть, действие конечно тоже было, но "внутри" сознания героев, а зрителю это "внутреннее" действие было понятно (вызывало сопереживание).*

Автор всегда должен найти точную пропорцию между внутренним и внешним конфликтом. Они дополняют друг друга, обостряют.

Конфликт — не есть основа всякого сюжета. Сюжеты многих литературных произведений не имеют основного конфликта, также конфликт может быть мнимым, иллюзорным — в этом случае иллюзорным, призрачным становится и сюжет произведения, *как это произошло, например, в пьесе Н.В.Гоголя «Ревизор». Ведь Хлестаков — это мнимая величина, по отношению к нему уездные чиновники ведут себя неадекватно. Их усилия, потраченные на то, чтобы избежать гнева важной петербургской особы, их лихорадочная суета — это всего лишь бег на месте.*

Кроме основного конфликта — двигателя сюжетного действия — в произведении могут быть разнообразные частные конфликты, возникающие во взаимоотношениях персонажей. *В сложных, многоплановых произведениях (например, в романе-эпопее Л.Н.Толстого «Война и мир»).* Частные конфликты необходимы для того, чтобы точнее воссоздать панораму жизни общества, быт, эпоху, сложность и противоречивость характеров людей.

В некоторых произведениях нет ясно выраженного конфликта, его заменяет конфликтный фон. Его присутствие, например, в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад», как и в других его пьесах, проявляется в повышенном беспокойстве, даже нервозности персонажей. *Источник такого их поведения внешне никак не определен. Это не результат какого-либо явного конфликта, нарушающего размеренное течение жизни. Причина немотивированных поступков, странных реплик, срывающихся с уст персонажей, какой-то бестолковой суеты, время от времени возникающей в доме Раневской, — не событийная, а психологическая.* Поэтому в чеховских пьесах сюжетное действие отходит на

второй план, а главным становится психологический подтекст, проступающий за множеством частных бытовых конфликтов.

Формы развития конфликта могут быть следующими:

- 1) нарастание действия (обострение отношений, вынужденное ускорение действий)
- 2) торможения действия (появление препятствий, изменение ситуации, заставляющее искать другой способ идти к решению задачи)
- 3) отказное действие (например, в последний момент герой не стал стрелять по каким-то неожиданным мотивам)
- 4) переход действия в противоположность (масса вариантов, например, герой из преследователя превращается в преследуемого)

Каждая из этих форм развития конфликта позволяет по-настоящему интересно выстраивать историю. Формы развития конфликта могут чередоваться, повторяться, смешиваться. Конфликт не должен быть банальным, а история не должна быть сцеплением случайностей.

Конфликт должен быть обращён в глубину зрительского подсознания – к архетипическому (инстинкт продолжения рода, инстинкт выживания, инстинкт защиты потомства) или социальному бессознательному (чувство справедливости, долга и т.п.). Интересен герой-супермен (воплощение детской мечты), но интересен и обыкновенный человек, ставший "героем поневоле" (по долгу, по инстинкту). Почему такой грандиозный успех пришёл к тетралогии Толкиена и её экранизации? В конфликте был указан очень точный адрес: обыкновенному человеку (или обыкновенному хоббиту) выпадает нести личную ответственность за судьбу мира. Подразумевается, что читатель (зритель) будет читать (смотреть) это с позиции: а как бы я сам поступил на его месте? Вот это и есть тот червяк, который зритель-рыбка проглатывает. И после этого прочно садится на авторский крючок. И сидеть будет бесконечно долго... Примерно на этом же конфликте строится и культовая "Матрица"... В "Гарри Поттере" конфликт уже синтетический. Там герой одновременно и супермен (волшебник), и нормальный мальчик, с нормальными реакциями и детскими переживаниями, однако опять же, вынужденный заботиться о судьбах мира... Огромная аудитория оказывается "задета за живое", этими сюжетами. (А художественный уровень при этом довольно посредственный, кроме, пожалуй, стилистически выдержанной "Матрицы").

В этих произведениях авторами нацупан и использован "актуальный" конфликт. Проблема личной ответственности за собственную судьбу, которая бессознательно волнует множество людей, особенно молодёжи, поднимается на "глобальный" уровень – не за себя ответственность, за всех сразу.

Ситуация и коллизия - сопутствующие конфликту понятия.

Ситуация – это предконфликт, она рождает коллизию (от латинского *collisio* - столкновение), столкновение противоположных сил, стремлений, интересов, взглядов.

Коллизия и есть форма существования конфликта во времени. Например, вражда двух семей Монтеки и Капулетти – конфликтная ситуация. Любовь Ромео и Джульетты – коллизия.

Коллизия не должна разрешаться сразу. Она должна, как бы, зависать, приводя к новым коллизиям (столкновениям). Коллизия имеет свои "пики" и свои равнины, когда читателю даётся кратковременный "отдых", чтобы подумать, расслабиться, посмеяться (щепотка юмора остаётся хорошей приправой даже к трагедии) и подготовиться к сопереживанию в новой коллизии.

Практически каждая коллизия должна, если не породить новую ситуацию, то, как минимум, видоизменять исходную. (Например, смерть Тибальда от руки Ромео).

Если зритель всё знает о герое с самого начала, смотреть неинтересно. Занимательность истории придаёт вовлечение зрителя в соучастники, вызывание потребности самому оценить тот или иной поступок. Честно говоря, к этой оценке зрителя подталкивает сам автор, как правило даже готовую оценку ему подсказывает. Мастерство как раз в том, чтобы убедить зрителя в том, что он самостоятельно пришёл к желанным выводам.

Б. Линия борьбы. Действие - контрдействие

Единое действие развивается в непрерывной драматической борьбе. Каждая сцена драмы есть «поединок».

Все действующие лица драмы либо способствуют основному стремлению героя – подкрепляют единое действие, – либо ему противостоят, ведут «контрдействие».

По отношению к главному герою драмы, и центральному действию, все лица драмы, как бы она ни казалась сложна и запутана, распадаются на две группы действующих лиц: одна группа содействует герою драмы, другая ему противоборствует. Такова самая общая, грубая схема драмы – шахматная партия, белые и черные: Гамлет и Горацио, с одной стороны, развратный датский двор, с другой; Макбет и леди Макбет – с одной, вся Шотландия – с другой; Чацкий с одной стороны, и московское общество – с другой.

1) Чем ярче центральная линия борьбы, тем шире могут быть развиты побочные линии – разветвления основной. (Чрезвычайной яркостью основной линии оправданы широко развертывающиеся построения шекспировских драм.)

2) Побочные линии вливаются в основное русло борьбы, усиливая ее течение; они не должны слишком далеко отклоняться в сторону.

В некоторых драмах, главным образом у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба; то есть параллельно основному столкновению

разыгрывается, в более мелком масштабе, аналогичная борьба между второстепенными действующими лицами.

В драматическую борьбу вступают, по воле автора, в разнообразных положениях разные люди; особенно сильное впечатление производит борьба – когда, охваченные страстями, борются между собою люди близкие, родные или друзья; нужна особая сила страсти, чтобы вести такую борьбу.

Элементарную форму драматического действия принимает борьба двух действующих лиц, из которых одно является носителем единого действия, другое – контрдействия. Пример: «Моцарт и Сальери». Драматическая борьба сразу приобретает большую сложность при участии третьего лица, иногда борющиеся стараются привлечь его на свою сторону. Много драм построено на взаимоотношении трех лиц, остальные участники драмы играют дополнительную роль.

*Драматическая сцена есть «поединок». Одно из действующих лиц **ведет сцену**, то есть нападает, нагнетает, интригует, атакует; другое – или другие – обороняется; иногда переходит в контратаку.*

Если **контрдействие** осуществляется двумя, тремя, группой лиц, они действуют поочередно; редкие моменты единовременного действия свидетельствуют о крайнем возбуждении.

Линия борьбы в каждой сцене определяется задачами: 1) либо действующее лицо, ведущее сцену, приводит своего партнера к бездействию, старается от него избавиться, устранить его, принудить к молчанию, обезоружить, уничтожить; 2) либо оно хочет заставить своего партнера себе содействовать, способствовать своему единому действию.

Например: Ричард III, убийца Эдварда, мужа Анны, настигает ее на улице с носилками, на которых покоится труп им убитого – и объясняется Анне в любви. У него, видимо нет шансов на победу. Анна сначала отталкивает его с омерзением, но его находчивость – Ричард оправдывает убийство своей неудержимой страстью к Анне – ее, в конце концов, побеждает.

Возможен поединок – драматическая сцена, – когда одно из действующих лиц не подозревает о том, какая ему грозит опасность. Будучи в действительных отношениях с партнером, оно, однако, не подозревает значения происходящей борьбы. Так Моцарт (Пушкина) не предполагает, что мрачное настроение Сальери находится в связи с желанием его отравить. Он пытается развлечь Сальери, ободрить легкой, вдохновенной беседой об искусстве – и тем самым навлекает на себя убийственный удар. Он борется вслепую, не подозревая страшного значения борьбы.

В. Событийный ряд

Событие – факт, происшествие, которое случилось «здесь и сейчас» и меняет линию поведения действующих лиц. Событие – естественное порождение конфликта, результат столкновения как минимум двух взаимно противоположных интересов, целей, мировоззрений, в одном месте и в одно время, поэтому основным признаком, отличающим событие, будет

выявленный факт, который в свою очередь вызывает конфликтные отношения и побуждает их к действию. Событие составляет основу *сюжета*.

Событие входит в **событийный ряд** – цепочка основных событий связанных между собой причинно-следственным механизмом: каждое событие причина последующего и следствие предыдущего.

Событийный ряд состоит из основных элементов:

Исходное событие;

Основное событие («и вдруг»);

Центральное событие (кульминация – перелом борьбы);

Финальное событие (развязка);

Главное событие (сущность пьесы).

Г. Тема, сюжет, фабула, интрига

Тема драмы – это ее единое действие. Тема «Макбета» – честолюбие. Тема «Ромео и Джульетты» – любовь. Тема прежде всего и формирует драму.

Сюжет есть тема в более конкретном оформлении. Сюжет «Макбета»: Макбет стремится к власти и совершает ради этого злодеяния. Сюжет «Ромео и Джульетты»: Ромео и Джульетта любят друг друга; Монтекки и Капулетти мешают их любви. – Иначе говоря, сюжет определяет основную линию борьбы.

Фабула драмы – (от лат. fabula – повествование, история, речь, рассказ). Применительно к драматургии мы можем сказать, что под ней понимается цепь основных событий составляющих смысловое ядро пьесы. Это система важнейших обстоятельств и последовательность наиболее значительных событий, определяющих драматическую борьбу.

Эти события являются основанием для сюжета, но не всегда сюжет и фабула совпадают. (При пересказе фабулы следует отмечать «драматический узел» и наиболее острые моменты драматической борьбы).

Интригой в драме называют иногда последовательные, подчиненные сознательному плану действия одного из действующих лиц. *Например, в «Отелло» интригу ведет Яго.* Иногда же интригой драмы называют все взаимодействия участников драмы, взаимоотношение отдельных интриг.

5.

Композиция (лат. compositio – составление, соединение) – значимое соотношение частей художественного произведения.

Аристотель говорил просто о «начале, середине, и конце пьесы. Лопе де Вега дал полезное резюме построения пьесы: «В первом акте изложите дело. Во втором так переплетите события, чтобы до середины третьего акта нельзя было догадаться о развязке. Всегда обманывайте ожидания».

*С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: **экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка**, также выделяем пролог – до и эпилог – после.*

Пролог

Пролог в настоящее время выступает как Предисловие – этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения.

Экспозиция

Экспозиция (от лат. expositio – «изложение», «объяснение») – часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия. В ее задачу входит изложение всех предлагаемых обстоятельств драматургического произведения.

Экспозиция должна быть тесно связана с основным действием. *Драматург должен предполагать, что он пишет для людей, которые ровно ничего не знают о его материале, за исключением немногих исторических тем.* Драматург должен дать читателям понять:

- 1) кто его персонажи,
- 2) где они находятся,
- 3) когда происходит действие,
- 4) что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях его персонажей служит завязкой сюжета.

Завязка

Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие. Завязка - очень важный момент в развитии сюжета, это момент, когда принимаются решения (чреватые последствиями), момент пробуждения воли к конфликту, преследующему определенную цель.

Пьесы Шекспира используют конкретный конфликт для установления причин действия. «Макбет» начинается со злоеющих заклинаний ведьм, вслед за чем

мы узнаем, что Макбет одержал великую победу. «Гамлет» начинается немой картиной – по сцене безмолвно проходит призрак. В обоих случаях объем сообщенных сведений прямо пропорционален силе созданного напряжения.

Развитие действия

Наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия.

Драма есть борьба; интерес к драме есть, прежде всего, интерес к борьбе, к ее исходу. Кто победит? Соединятся ли влюбленные наперекор тем, кто им мешает? Добьется ли честолюбец успеха? И т.п.

Драматург держит читателя в напряжении, задерживая разрешительный момент сражения, вводя новые осложнения, так называемой «мнимой развязкой» временно успокаивая читателя и снова его разжигая внезапным бурным продолжением борьбы. Нас увлекает драма – прежде всего – как состязание, как картина войны.

В пьесе действие идет по возрастающей линии – это основной закон драматургии. Драматургия требует нарастания действия, отсутствие нарастания в действии мгновенно делает драму скучной. Если между действиями и проходит много времени – драматург изображает нам только моменты столкновений, нарастающих по направлению к катастрофе.

Нарастание действия в драме достигается:

- 1) Постепенным введением в борьбу все более активных сил со стороны контрдействия – все более влиятельных и опасных для героя персонажей;
- 2) Постепенным усилением действий каждого из борющихся.

В многих пьесах используется чередование сцен драматических, трагических – сцен, в которых действующие лица борются опасными средствами, со сценами, в которых происходит комическая борьба.

Кульминация

Вершина развития действия пьесы. Это обязательная сцена. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы.

Кульминация в драматургии – это основное событие, вызывающее нарастание действия, это непосредственная цель, к которой развивается пьеса.

Кульминация – это тот момент пьесы, в котором действие достигает наивысшего напряжения, наиболее критической стадии развития, после чего наступает развязка.

В пьесе «Гедда Габлер» кульминацией кажется момент, когда Гедда сжигает рукопись Левборга; это кульминационный пункт всех событий или кризисов ее жизни, показанных в пьесе или происшедших до ее начала, которые интересуют Ибсена. Начиная с этого момента, мы видим только результаты, действие больше ни разу не достигает такого напряжения. Даже смерть Гедды – лишь логическое следствие предыдущих событий.

Кульминация – отнюдь не самый шумный момент в пьесе, это момент наиболее значимый и, следовательно, наиболее напряженный.

Развязка

Традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции – разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета.

Надо заметить, что катастрофа, за которой в античной трагедии следует развязка, во многих новых драмах, с развязкой совпадает.

В развязке должны быть завершены судьбы всех главных действующих лиц.

Эпилог

(Epilogos) – часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки.

6.

Сценический этюд. Разработка либретто этюда и воплощение его на рабочей площадке.

Тема: 1.3. и 1.4. ИНСЦЕНИРОВКА. РАБОТА НАД ИНСЦЕНИРОВКОЙ.

1. Литературный и театральные образы драмы.
2. Инсценировка как особый вид драматургической деятельности.

1.

Драматические произведения (как и эпические) – есть авторские сочинения, которые воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Списки действующих лиц, сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия, описания сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также ремарки (*комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации*) – это **побочный текст** драматического произведения. **Основной текст** – цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов => именно диалог – основная форма текстового изложения (*в теме 1.1*)

При этом драматурги, *в отличие от авторов эпических произведений*, ограничены объемом словесного текста: время изображаемого в драме действия (**время жизненное**) должно уместиться в рамки **времени сценического**. При этом один изображаемый в драме момент плотно примыкает к другому, соседнему. Персонажи драмы обмениваются репликами без сколько-нибудь заметных временных интервалов, и их высказывания составляют сплошную, непрерывную линию. Цепь диалогов и монологов в драме создает иллюзию настоящего времени, и здесь нет посредника-повествователя.

Драма ориентирована на требования сцены, главное предназначение драмы — это сцена. Здесь диалоги и монологи героев насыщенные афоризмами, условны реплики «в сторону», которые как бы не существуют для других находящихся на сцене персонажей, но хорошо слышны зрителям, а также монологи, произносимые героями в одиночестве, наедине с собой, являющиеся чисто сценическим приемом вынесения наружу речи внутренней. Драма имеет два образа: театральный и собственно литературный.

Создание спектакля на основе драматического произведения сопряжено с его творческим достраиванием (*актеры создают интонационно-пластические рисунки исполняемых ролей, художник оформляет сценическое пространство, режиссер разрабатывает мизансцены*), поэтому концепция пьесы несколько меняется (одним ее сторонам уделяется большее, другим — меньшее внимание), нередко конкретизируется и обогащается. При этом значим принцип верности прочтения литературы.

2.

При работе над эпическим произведением или прозой никак не в меньшей, а может быть даже и в большей степени, чем в работе над драмой, перед

режиссером возникает проблема трактовки произведения. Потому, что литературный материал не только должен быть представлен, но и расшифрован на языке театра.

ИНСЦЕНИРОВКА

Инсценировка – несколько значений:

А) сценическое оформление литературного текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. В этом смысле И. связана с эволюцией от театра действенно-игрового, площадного (от анонимной в большинстве драматургии) к театру лит-ому; от хоть и писанного, но вольного сценария — к пьесе-книге; от коллективного авторства кочующих комедиантских «банд» — к индивидуализированному, персонифицированному автору.

Б) литературная обработка в сценических приемах материала, имеющего общественное значение, в целях эмоционального воздействия и пропаганды (инсценированный суд, отчет, инсценированная газета и т. п.).

Инсценировка [от лат. In — в, на и scaena (scena) — сцена] – переработка для сцены литературного произведения, написанного не в драматургической форме. Имеет целью не столько создание нового самостоятельного произведения, сколько театральную адаптацию прозы. При этом театральная пьеса трактуется как авторское сочинение, а инсценировка – вторичное произведение, в котором событийный ряд – родственная основа эпоса и драмы. *То есть инсценировка – непосредственное приспособление к сцене произведения, написанного в повествовательной форме. Но инсценировка – это не перенос материала, а его «перевод» из одной системы художественного выражения в другую.*

Инсценировка может заключать в себе переделку повествовательного произведения в интересах сценичности. Такую переделку пушкинской «Пиковой дамы» мы имеем, напр., в одноименной опере Чайковского. У Пушкина герой повести, Герман, остается жить (сходит с ума), в опере он умирает.

Иногда переделка простирается так далеко, что вызывает формулировки «сюжет заимствован», «сюжет отчасти заимствован», дававшие переделывателю широкий простор приспособления в смысле общей сценичности и выпуклости отдельных ролей.

В последнее время инсценировка предполагает выдвигание из инсценируемого литературного произведения той или иной части сюжетной ткани, той или иной фигуры или цепи событий, ограничиваясь подбором для этого нужных мест повести или романа, зато сохраняя их во всей неприкосновенности.

Инсценирование:

1. переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий;
2. практическое воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии.

Оба процесса могут быть осуществлены разными людьми: первый — драматургом, автором текста, второй — режиссером, автором спектакля (совместно с актерами, художником, композитором), но могут также быть успешно объединены в творчестве режиссера — *история мирового театра дает множество тому примеров.*

Метод действенного анализа лежит в основе работы режиссера над инсценировкой. *Режиссер, создавая сценарий, как бы присваивает себе функции драматурга.*

При этом важное значение «подтекста» в диалогах действующих лиц («подтекст» - тема 1.1).

Инсценирование – в своем роде, составление сценария по литературному произведению и его постановка на сцене.

Сценарий — литературно-драматическое произведение, написанное как основа для постановки (кино- или телефильма). Сценарий напоминает пьесу и подробно описывает каждую сцену и диалоги персонажей. Иногда сценарий представляет собой адаптацию отдельного литературного произведения для сцены.

Главные элемента сценария:

- описательная часть (ремарка или сценарная проза),
- диалог,
- текст «от автора» или голос за кулисой (закадровый голос),
- в кино (видео) титры

Сценарий – литературная основа, в котором определяется тема, сюжет, проблематика, характеры основных героев.

В сценарии описательная часть сокращается, четко прописываются диалоги, определяется соотношение изобразительного и звукового ряда. Здесь драматургическая сторона разрабатывается по сценам и эпизодам, а постановочная разработка действия ведется по объектам постановки. Каждая новая сцена записывается на отдельную страницу, что впоследствии облегчит работу в установлении их последовательности в развитии сюжета. В сценарии определены продолжительность постановки, количества актеров, декораций и т.д.

Сюжет можно сравнить с деревом, имеющим ствол и основные ветви. Узнаваемость деталей (в широком смысле этого слова) служит тысячами мелких веточек с зелеными листочками, то есть дает дереву жизнь. Детали

должны работать. Наличие на сцене большого количества инертных (то есть не работающих) деталей размывает внимание зрителя и в конечном итоге вызывает скуку. Четкую характеристику активной (то есть работающей) детали дал А. П. Чехов: **«Если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить»**. Это конструктивная формула для активизации всех компонентов драмы, вовлеченных в сюжетное развитие общей идеи.

Основные аспекты детали:

1. Деталь, создающая перипетию, есть предмет, который находится в центре внимания не только эпизода, но и целого спектакля, является поводом к действию (подвески королевы, платок Дездемоны).
2. Деталь — это предмет, который находится в активном взаимодействии с актёром, помогает ему выстраивать характер персонажа (тросточка Чарли Чаплина, монокль барона у Ж.Ренуара).
3. Деталь — это часть, по которой зритель может догадаться о том, что происходит в целом (перстень шефа в «Бриллиантовой руке»).
4. Деталь-персонаж — предмет, который одушевляется, и на него переносятся человеческие функции (шинель Акакия Акакиевича, «Красный шар» А.Ла Мориса).
5. Деталь, создающая настроение (в «Амаркорде» Ф.Феллини — павлин, распушивший хвост в конце панорамы, показывающей заснеженную слякотную улицу).

Сценарий предполагает сюжетосложение и построения диалога.

Написание сценария — это перевод текста в диалогическую форму с ремарками. Но это не просто перевод литературного произведения на диалогический лад — это передача всей сложности его художественной структуры. Сценарность служит не тому, чтобы крепче сбить, «выстроить» динамический сюжет на сцене, но тому, чтобы отыскать новые внутренние ходы к характерам с помощью сопоставлений.

В инсценировке важен поиск сценической формы (как?) и сценического образа.

Сценический образ — в узком смысле — конкретное содержание картины жизни или характера персонажа, воссозданных драматургом, режиссером, актерами и художником.

Создавая сценический образ, актер раскрывает героя во взаимоотношениях с партнерами, действует в определенных предлагаемых обстоятельствах. Герои литературных произведений также раскрываются через взаимоотношения друг с другом, они тоже действуют в «определенных предлагаемых обстоятельствах».

Вся жизнь человека проходит в «определенных предлагаемых обстоятельствах». В зависимости от них проявляются наши характеры, строятся наши отношения друг с другом, во многом ими определяются наши поступки, наша оценка поведения других людей. Один и тот же факт будет оцениваться по-разному в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Например, огонь служит людям, необходим. Приятно сидеть у костра и смотреть на яркий огонь; хорошо греться у костра в сырую, холодную ночь. Но пожар, который мог уничтожить город, воспринимается как бедствие. И тот же пожар рассматривается нами по-разному в зависимости от предлагаемых обстоятельств.

В повести Пушкина Владимир Дубровский поджигает дом, в котором гибнут приказные, бесчинствовавшие по приказанию Троекурова в доме Дубровского. В романе Фадеева Сережка Тюленин поджигает фашистский штаб — и мы ликуем вместе с ним, слыша взрывы и видя языки пламени, в котором гибнут враги. Предлагаемые обстоятельства оправдывают героев: они, действовали, защищая правое дело.

Внешне один и тот же факт может оцениваться по-разному в разных произведениях, в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Так, героиня рассказа Чехова «Попрыгунья» Ольга Ивановна изменяет мужу — и Анна Каренина изменяет мужу. В одном случае мы осуждаем героиню за эгоизм, бессердечие, легкомыслие — в другом случае наши симпатии на стороне героини.

Образ является предвидением гармонии трех начал: пластического (мизансценирование), художественно-декоративного и музыкального.

ВЫБОР МАТЕРИАЛА ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИНСЦЕНИРОВКИ предполагает:

1. Выбор произведения.
2. Поиск формы и стилистики инсценировки, адекватной авторской первооснове.
3. Написание инсценировки с учетом места и времени действия, главной конфликтной ситуации и целей действующих лиц.
4. Разработка композиции инсценировки.
5. Воплощение инсценировки на рабочей площадке.

Едва ли можно предложить готовый рецепт создания инсценировки. Методов работы над ней довольно много. Каждый автор, каждый режиссер ищет свой путь, свой творческий метод переноса литературного материала или каких-то событий на сцену.

Этапы работы над инсценировкой

ИНСЦЕНИРОВКА ПРОЗЫ.

Этапы работы над инсценировкой:

1. Отбор событий, которые лягут в основу сценария. Написание сценария.
2. Процесс воплощения инсценировки – важно отбирать предлагаемые обстоятельства и устанавливая к ним свое отношение, проникать в стилистику писателя; находить способ взаимодействия со зрительным залом через актерскую игру. Инсценировка требует яркого пластического решения, часто включает элементы пантомимы, танца, подразумевает обостренное внимание к сценической форме, к характеру зрелища.

Инсценировка удачная, когда живет на сцене без своего оригинала, открывает в материале первоисточника новые грани и стороны. При этом остается «верность» авторской идее, авторской позиции, сохранение основных сюжетно-композиционных и жанровых признаков. Важно найти такие выразительные средства, которые могли бы заменить выразительные средства литературы, и при помощи их выявить оригинальный "параллельный событийный ряд".

Работа над инсценировкой:

- 1) Почти полностью опускается описательная часть, местами она переносится в ремарки.
- 2) Перенос основного текста в форму диалогов, монологов, реплик. Наиболее важные для произведения части могут подаваться через лицо от автора, или приемом "текст за кадром", или частью могут войти в диалог.
- 3) Выделение основной сюжетной линии, и иногда решение вопроса об ограничении действующих лиц, они могут оставаться за рамками сценической композиции. Действие должно быть сконцентрировано и в смысле времени, и в смысле места действия, поэтому некоторые сцены могут переноситься во времени и в пространстве. Действие должно, развиваться непрерывно и по нарастанию.

Инсценировка имеет композиционную структуру:

- экспозицию, где зритель знакомится с главным героем или героями;
- завязку – где герой или герои попадают в ту самую драматическую ситуацию, которая приведет к усложнению, развитию;
- развитие (включая перипетии (*см. тема 1.2 - перипетия — поворот к лучшему или худшему*)) самая большая часть;
- кульминацию;
- развязка, за которой следует финал.

ИНСЦЕНИРОВКА СТИХОТВОРЕНИЯ.

При инсценировке стихотворения, кроме указанных общих принципов, важно: организация сюжета, выстраивание конфликта. Богато используется символика, образность. Взаимоотношения строятся без большого психологического оправдания. Большая степень условности.

При инсценировке стихотворения иногда возникает необходимость его сокращать. Здесь следует помнить, что нельзя нарушать стиховую строфу. Этим нарушается ритмика стиха. О ритме стиха следует помнить особо, ибо он порождает и соответствующий ритм сценической композиции, и если ритмы эти не совпадают – это должно быть обусловлено замыслом режиссера.

ИНСЦЕНИРОВКА БАСНИ.

Не добавляя ни единого слова, мы можем превратить весь текст в слова героя, то есть сделать его действенным.

Особенности: при той сжатости, которая существует в басне, где каждый стих и строфа является смысловой нагрузкой, смысловым звеном сюжета – сокращение сделать трудно. *В басне в строфе используют прием зашагивания – это тесное переплетение строф и затрудняет сокращение. Почти все басни общеизвестны и у всех на слуху, и любое сокращение сразу будет замечено зрителем.*

Два принципа инсценировки басни:

- 1) Найти такой вариант сценического решения, чтобы не было лица от автора, то есть ведущего, а все слова включались бы в диалог.
- 2) Позволяет ввод в инсценировку лица, комментирующего косвенной речью происходящее на сцене.

ИНСЦЕНИРОВКА ПЕСНИ.

1) Определение идеи (то есть то, что я хочу сказать) чрезвычайно важно для постановщика, расплывчатая формулировка приводит к расплывчатому сценическому решению. Без подробного определения идеи невозможен интересный замысел.

2) Задумать новое содержание, основанное на музыкальной стихии песни, ее темпо-ритмической структурой.

3) Во главе всего — эмоциональное, чувственное содержание песни.

4) Категорически отказаться от иллюстративного воспроизведения текста на сцене, так как это приводит к обедненному содержанию песни.

5) Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов.

Любая инсценировка должна избегать иллюстративности (совпадения зримого и слухового рядов), должны следовать негласному **требованию: вижу — одно, слышу — другое, понимаю — третье!**

Тема 2.1 Ключевые понятия теории сценарного мастерства

1. Понятие массового праздника (МП), его функции
2. Понятия «зрелище» и «представление». Типология зрелищ и представлений

1.

Праздник – неотъемлемая составляющая человеческого группового взаимодействия со времен появления homo sapiens. Человек нуждался не только в единении, в солидарности, в круговороте стрессово-экстремального бытия, он, как в воздухе, нуждался в хорошем оптимистическом настроении. Праздник изгонял стрессы и скуку, люди тосковали без эмоциональной подпитки друг друга. Уже у обезьян наблюдается эффект слияния, когда в стрессовой ситуации они бросаются друг к другу и обнимаются, прижимаются.

Праздник воздействует на чувства человека через художественные образы, вызывает у него яркие переживания, способствует формированию разнообразных чувств.

Массовые праздники сопровождают нас с самой зари человечества и до сегодняшних дней, приобретая разные формы, видоизменяясь, но суть и значение для культурного воспитания граждан не теряя.

Значимость массовых праздников связана также и с тем, что они объединяют как форма досуга все возрастные категории, и самую разную по социальному статусу аудиторию социально-культурной деятельности.

Массовый праздник (МП) является эффективным средством социальной коммуникации. С другой стороны, он может включать в себя, интегрировать в себе практически все другие формы социальных коммуникаций.

В массовом сознании, основополагающий принцип праздника – отдых от труда, пассивное времяпровождение, но современные праздники требуют от участников хорошей спортивной подготовки, выносливости, знаний, талантов и много другого. Участник МП уже не только и не столько «зритель», но и активный участник подготовки и проведения праздника.

Основу современного МП создают художественно – постановочные средства. МП ставится режиссёром на основе специально разрабатываемого сценария, и связан обычно со значительными общественными событиями или знаменательными датами. Характерные черты МП – сочетание различных видов искусств, активное участие масс в их проведении, использование соответствующих площадок.

Сценарно-режиссерская работа по подготовке и проведению самого праздника включает не только творческую работу, но и работу по координации работы

всей команды организаторов и участников, т.к. только в случае эффективно выстроенной организационной работы и достигается желаемый результат и успех.

В теорию и практику организации МП неопределимый вклад внесли работы Д.М.Генкина «Массовые праздники», Н.В.Волкова «Искусство массового действия», Б.Н.Петрова «Режиссура массовых спортивно-художественных представлений», А.И.Мазаева «Праздник как социально-художественное явление», Ю.М.Черняк «Режиссура праздников и зрелищ» и другие.

Тема организации массового праздника, праздничных социальных коммуникаций традиционно в советской литературе рассматривается с точки зрения режиссуры и идейного наполнения. Для зарубежных исследователей характерно значительное внимание к проблемам т.н. «психологии масс», «психологии потребителя» (К.Дж. Веркман, Дж. Джеймс, Д. Доти, Ч. Сэндидж, Д. Энджел, Р. Блекуэлл и др.).

В книге Д.М.Генкина «Массовые праздники» (1975г.) дается следующее определение термину: «Массовый праздник – явление, синтезирующее действительность и искусство, художественно оформляющее то или иное реальное жизненное событие».

В книге Ю.М.Черняк «Режиссура праздников и зрелищ» (2004г.) также имеется определение термина «массовый праздник – это комплекс мероприятий различных видов и зрелищных форм разных жанров; многофункциональное явление, отражающее эпоху, жизнь общества и его культуру; самое древнее и самое действенное средство массовых коммуникаций»

Массовый праздник – это социально-художественное, многофункциональное явление.

Функции праздника: коммуникативная, нравственно-эстетическая, познавательная, праздник как система социально-эстетических и спортивных ориентаций детей и молодежи, способствующих формированию личности.

Массовый праздник относится к разряду художественных зрелищ.

2.

Центральной идеологической частью праздника, образным претворением его идеи выступают **зрелище и представление**.

Среди всех видов и жанров искусства, которые, как известно, являются формой осмысления жизненного пространства человека, основное место занимают зрелища.

Зрелищная культура воспитывает каждую личность и весь коллектив, учит умению выражать чувства солидарности людей. Зрелище поднимает настроение, концентрирует творческую энергию масс, выражает коллективные эмоции. В зрелище каждый человек – исполнитель и зритель, творец и участник особой жизни со своими формами коллективного поведения, обусловленного обычаями, ритуалами, церемониями и обрядами.

Зрелища имеют продолжительную историю.

Зрелище (от древнерусского зрѣти, зрю – видеть, вижу. Глагол зреть – видеть имел причастную форму с суффиксом -л- которая дала с суффиксом -щу-е-существительное «зрелище») – то, что воспринимается с помощью взгляда, то на что смотрят (явление, происшествие, пейзаж, спортивные парады или состязания, интерактивные игры). От этого же корня происходят слова «зрение» и «зритель» – тот, кто воспринимает зрелище.

В области искусства термин «**зрелище**» иногда употребляют в качестве синонима слова «**представление**» – театральное, концертное и другие. Однако, несмотря на этимологию термина, к зрелищным искусствам относятся не все его виды, воспринимаемые с помощью зрения. Живопись или скульптура относятся к изобразительным видам искусства. В этой классификации определяющим становится присутствие зрителя, являющегося полноправным соавтором зрелищного искусства.

Зрелищные произведения искусства существуют только в момент их исполнения, и исчезают навсегда с окончанием представления. Спектакль, концерт, цирковое представление, театрализованный праздник невозможно с точностью повторить: сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления. Зрелищные виды искусства предполагают активное зрительское восприятие, оказывающее непосредственное влияние на представление. Фактически без участия зрителей зрелищные виды искусства невозможны; в этом случае может идти речь лишь о репетиции (этапе подготовки зрелища).

К зрелищным видам искусства относятся театр (драматический, оперный, балетный, кукольный, пантомимический), цирк, эстрада, массовые и коллективные театрализованные и спортивные праздники. Единственным исключением из общего правила является искусство кино и телевидения, где зрелищные произведения фиксируются на пленку и далее существуют в неизменном виде, вне зависимости от реакций и восприятия зрителей. Однако это исключение вполне объяснимо и закономерно: эти, весьма молодые виды искусства, возникли и существуют благодаря развитию современных технологий, обуславливающих не только принципиально новые способы их создания, но и принципиально новый тип взаимоотношения со зрителем.

Типы зрелищ:

художественное; спортивное; художественно-спортивное; цирковое; карнавал; шествия.

Виды зрелищ:

1. художественные зрелища или «зрелищные искусства», к которым относятся театр, кино, эстрада, цирк, массовые праздники, СХП;
2. явления зрелищного типа: чисто спортивные мероприятия, выставки, показы и демонстрации достижений науки и техники, современной моды, а также жизненные факты и события, привлекающие к себе внимание.

Такое различие выявляется с точки зрения понимания того, что явления зрелищного типа не связаны ни единым сюжетом, ни даже темой, тогда как художественные зрелища создаются на основе драматургических произведений (пьес, сценариев) и должны быть тщательно подготовлены.

Зрелищам того и другого вида присущи такие общие черты, как действенность, коллективность, «развернутость на зрителя», то только лишь «зрелищные искусства» обладают признаками целостности и завершенности, синтетичности и образности. Важнейшей характеристикой зрелищных искусств является эффект соучастия, сопереживания зрителя с заранее рассчитанным результатом и с учетом зависимости восприятия зрелища от системы условности того или иного вида искусства, от визуальной способности зрителя, от движения зрительского внимания. В этой связи следует отметить значимость умений режиссера акцентировать внимание зрителя на том, что является наиболее важным и существенным в зрелище и тем самым стимулировать и «принудительно направлять вовлечения зрителя в действие».

Массовое зрелище – это область синтетического искусства развивающегося во многих направлениях, происходящее под открытым небом, в котором принимает участие большое количество людей, рассчитанное на массового зрителя. Как правило, имеет праздничный характер и воплощается в театрализованных, карнавальных и иных формах.

Каждый компонент зрелищного действия обращен к зрителю, подчинен организации его внимания, его впечатлений. Речь (слово), пластика (жест), вещественная среда, динамические, механические эффекты составляют систему воздействия, развернутую на зрителя. Именно так: не перед зрителем, не для зрителя, а на зрителя. Этот терминологический нюанс подчеркивает нацеленность зрелища, каждого его элемента на восприятие и оценку активно действующей коллективностью. Понятие «развернутость на зрителя» позволяет выделить некую основу для объединения зрелищ по наиболее общему для них признаку и подойти к определению специфики разнохарактерных явлений зрелищного типа. «Развернутость на зрителя» позволяет прояснить понятия «зрелище», «зрелищность». Развитие зрелищных форм самого широкого плана дает возможность под понятием «зрелищность»

иметь в виду систему экспрессивно-динамических эффектов и приемов вовлечения зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом. Можно предположить, что, прибегая к насильственному вовлечению зрителя в действие, режиссер ставит целью увеличить запас «принудительной внушаемости» зрелища. Его создатель, стимулируя зрителя, придает и самому зрелищу необходимый импульс, чтобы акцентировать внимание на том, что представляется наиболее важным и значительным. Сама по себе стимуляция зрительского внимания вполне допустима. Но эта функция зрелища оборачивается порой своей противоположностью, и вместо вовлечения зрителя может произойти разрыв внутренних связей между действием и эстетическим переживанием.

Типология представлений: спортивно-художественное, театр под открытым небом («площадной театр» – различные виды театральных представлений на площадях и улицах, публицистическое (репортаж, интервью, ораторская речь и др., характеризуется наличием общественно-политической лексики, логичностью, эмоциональностью, оценочностью, призывностью. Цель – воздействие на людей в сферах политико-идеологических, общественных и культурных отношений. Информация предназначена не для узкого круга специалистов, а для широких слоёв общества, причём воздействие направлено не только на разум, но и на чувства), документально-художественное, сатирическое, представление-пантомима, представление-юбилей, фольклорное представление, театрализованный концерт, шоу-программа, эстрадное ревю (представление из отдельных сцен, номеров, объединённых между собой общей темой. Подобно оперетте и мюзиклу, ревю соединяет музыку, танец и обмен репликами между артистами в цельное сценическое представление. В то же время ревю отличается от двух первых театральных жанров отсутствием единой сюжетной связи в постановке. Чаще всего ревю посвящается какой-либо теме или историческому событию; название его воспринимается как символ этой темы, содержание самого ревю представляет собой сменяющие друг друга номера одиночных исполнителей и танцевальных ансамблей, иллюстрирующих её. Жанр ревю близок к варьете, к циркоподобному с использованием акробатических номеров американскому водевилю и кабаре) и мюзикл.

Паратеатральные действия — близкие к театральному спектаклю, включающие разработанный сценарий, сочетание различных видов искусства, участие профессиональных драматургов и артистов, действия, созданные на основе какого-либо обряда или календарного праздника. Такие процессии представляли собой особые по красочности и масштабу церемонии, заключающие в себе городские торжества, помпезные шествия с символами и эмблемами, демонстрации ораторского и музыкального искусства. Обычно их проведение соответствовало праздничным дням церковного календаря. Проводились на улицах городов – с размахом, при огромном стечении народа. В современной массовой культуре примером паратеатрального действия можно назвать КВН, арт-клубы и т.д.

Тема 2.2 ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

1. Специфические особенности массовых зрелищ
2. Особенности сценарной работы
3. Основные этапы работы над сценарием массового зрелища
4. Композиция массового зрелища
5. Монтаж в массовом зрелище

1. Специфика, драматургии массового зрелища в

1) документальности.

Драматургия массового зрелища, как правило, основана на конкретных фактах, на их осмыслении. Это не означает, что они лишены художественного вымысла, что в сценарии праздника, театрализованного концерта, массового зрелища не может быть обобщенных образов героев прошлого, настоящего, будущего. Напротив, именно сочетание двух линий – документальной публицистичности и художественной образности – придает сценарию масштабность, выразительность и глубину, их нельзя противопоставлять друг другу или взаимоисключать, как это подчас еще делают некоторые драматурги и режиссеры. Документальность, разумеется, не является особенностью только лишь массовых форм. Сценарий, основанный на документах, письмах, дневниках, сегодня чрезвычайно распространен в театре, кино, на телевидении и радио. Однако документальность наиболее присуща именно массовому зрелищу, происходящему на площадях и в парках культуры и отдыха, на улицах.

Использовать конкретные факты, положить их в основу сценариев массовых зрелищ - это значит, прежде всего изучать и хорошо знать жизнь конкретной человеческой общности, черпать из нее темы и сюжеты, рассказывать о реальных, жизненных событиях. Без такого жизненного материала немислим любой праздник. Разумеется, степень документальности в различных массовых зрелищах может быть разной: от театрализованного представления или вечера-портрета по биографии героя до символического действия на площади, ассоциирующегося с реальным событием.

Фактический материал нужен сценаристу и режиссеру массового зрелища не как самоцель, а для того, чтобы на этом доходчивом, близком людям материале

раскрыть важнейшие общеполитические вопросы, сделать доходчивей и понятнее задачи. Именно отражение общих процессов в реальных делах интересных людей своего предприятия, села, города, района, области есть основное содержание документальной драматургии массового действия, представляющее в известном смысле в качестве специфического образного способа обработки социальной информации. **Только образное решение превращает документальный материал в произведение искусства.** Документ может быть основой, отталкиваясь от которой драматург и режиссер создают новый образ. Однако возможности театрализации позволяют показать в документальном действии реальных, а не вымышленных героев. Знание живых прототипов тех образов, что воплощены в театрализованном представлении, или показ самих героев неизмеримо усиливает в зрителях активное начало «сотворчества» с происходящим, делает более полноценным само эстетическое восприятие.

По своей художественной природе массовый театрализованный праздник суть высокая **идея, выраженная в яркой, образной форме.** Именно образность делает массовый праздник явлением искусства, его массовой формой. Система образов в документальной драматургии массового театрализованного зрелища не ограничивается лишь таким символическим, ассоциативным стержневым образом. Применительно к ней необходимо говорить также и о герое массового зрелища. Анализ массовых зрелищ еще раз подтверждает, что особенно удаются они там, где в центре театрализации яркие образы ветеранов, героев войны. Создание ярких образов реальных героев на общем фоне конкретных исторических событий очень важно. Благодаря этому становится возможным глубже почувствовать историческую ретроспективу, лучше понять борьбу страстей вокруг тех или иных свершений.

Путь образного решения в театрализации всегда идет от предельной конкретизации героев сценария, особенно в каждом из его эпизодов, к обобщенному собирательному образу сценарно-режиссерской разработки, наиболее адекватному идее празднично-обрядового действия. Причем эту образность подсказывают именно реальный материал, жизненный путь героев театрализации, положенные в основу сценарно-режиссерского хода. Диалектика общего и частного, собирательного и конкретизированного чрезвычайно характерна для театрализации, составляет ее сценарное ядро.

Сущность театрализации выдвигает важнейшее методическое требование: в сценарной разработке любой, даже самый всеобщий, праздник, знаменательное событие, торжественная дата должны быть конкретизированы до уровня той общности людей, в которой отмечают. А это значит, что в первую очередь необходимо точно подобрать героев театрализации. Их судьбы, их жизнь, трудовая деятельность должны перекликаться с празднуемым событием, быть созвучны ему. Именно в показе таких людей, в воздействии образа современника, его яркого положительного примера - воспитательная суть театрализации, которую необходимо максимально использовать.

Поиски героя всегда были **главной задачей** писателя, драматурга, художника, определяли судьбу будущих произведений литературы и искусства. Если мы хотим поднять художественный уровень театрализации, то поиски героя должны быть законом ее сценарно-режиссерской разработки.

Каковы же основные требования, которые должны быть учтены при выборе реального героя массового театрализованного зрелища?

Прежде всего, это должен быть всегда конкретный человек - участник того или иного события, выдающийся современник. Казалось бы, это элементарная истина, продиктованная социальными функциями театрализации. Однако очень часто в практике проведения театрализованных праздников участие реальных людей, создание персонифицированных образов современников подменяются сценической композицией с героями, взятыми из литературы и искусства. Работа режиссера и сценариста с реальным героем театрализации необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь приходится иметь дело, во-первых, каждый раз с новыми людьми, их индивидуальностью, а во-вторых, с героями, которые не являются профессиональными актерами, зачастую не умеющими выступать публично, теряющимися при появлении в качестве объекта внимания большой аудитории. Мастерство режиссера театрализованного действия заключается, поэтому не только в том, чтобы в рамках задуманного сценарно-режиссерского решения создать тот или иной эпизод, но и в том, чтобы вызвать у реального героя органичную потребность выйти к аудитории. Здесь нет и не может быть взаимоотношения режиссер — актер, как и вообще не может быть никакой аналогии между реальным героем театрализации и актером. Сценарно-режиссерская работа с героями, участвующими в театрализованном действии, должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их собственный замысел.

При этом организаторам важно учитывать такие личностные качества реального героя, как черты характера, темперамент, память, уровень эмоционально-образного отражения и сохранения общественно-исторического опыта, переключение внимания, умение мобилизоваться и, конечно, речевые особенности, язык как средство коммуникации. Ведущими чертами коммуникации в сфере общения для реального героя выступают: умение «взять» внимание, компетентность, демократичность, смелость суждений, сильная воля, импровизация и быстрота реакции, эмоциональность. Конечно, в полном объеме такой комплекс редок, но сила сценариста и режиссера при работе с реальным героем заключается как раз в умении подчеркнуть у него наиболее выигрышные черты, выявляющие общность ситуативного настроения героя с участниками праздника, располагающие аудиторию к совместному действию.

Драматургия массовых театрализованных зрелищ отделилась от драматургии театра. Она возникла впоследствии применения в массовом зрелищном искусстве приемов

2) театрализации,

что позволили донести в художественной форме конкретную идею массовому зрителю. Относительно массовых зрелищ термин театрализация означает органическое соединение материала не театрального, а жизненного, непосредственно связанного с ежедневной практикой и бытом, и материала художественного, образного. В литературе посвященной массовым празднествам и театрализованным представлениям нет единой терминологии, и это осложняет понимание ряда проблем, связанных с драматургией и режиссурой театрализованных зрелищ и празднеств. Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду явление, принадлежащее области искусства, связанное с образным решением. Имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия, так как эмоции – важнейший принцип, важнейшее качество именно художественного творчества. Театрализация предполагает возможность преподнесения в художественной форме и именно театральными средствами той или иной идеи. А в применении к представлениям вида предвыборной агитации, тематических концертов, массовых зрелищ, праздников слово театрализация может означать лишь органическое сочетание нетеатрального, жизненного, непосредственно связанного с производственной практикой и бытом людей материала и материала художественного, образного; это сочетание, этот сплав документального и художественного создается с целью определенного воздействия на публику. Такое соединение публицистического, документального и художественного необходимо для достижения эстетического эффекта и влияния на публику. Иначе говоря, «начало художественно-образное сливается здесь воедино с началом утилитарным (дидактическим, агитационным, пропагандистским) и ему подчиняется».

Документальная образность драматургии и режиссуры массового зрелища рождает свою символику. Символическими образами становятся те или иные реальные исторические здания и памятники, реальные места исторических событий, как бы оживающие в памяти народной. Как правило, они несут определенную ассоциативно-документальную нагрузку. Все чаще и чаще в праздничных представлениях с помощью звука и света «оживают» здания, улицы, площади, которые «рассказывают» собравшимся свою историю, становясь центральным образом сценария. Думается, что и сценарную драматургию подобных представлений на современном этапе целесообразно называть широким и достаточно точным в искусствоведческом плане термином драматургии театрализованных представлений.

Театрализованные зрелища – это многогранное общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом. Являясь неотрывной

частью социальной жизни, они соизмеряют с ней жизнь личности и выступают как особый вид человеческой деятельности, выражающей гармонию человека и общества или стремление к ней. Театрализация реального зрелищного действия выступает как его организация по законам театра. Это не иллюстрация тех или иных фактов, документов, мыслей и идей отрывками из спектаклей, песнями, танцами, стихотворениями, кинофрагментами, как подчас понимают театрализацию, а именно синтез художественного вымысла и действительности, рождающий новое, неповторимое документально-художественное действие. Появившаяся на рубеже 1970-х годов двадцатого века страсть к «тотальной» театрализации была рождена довольно поверхностным пониманием социальных потребностей человека, его отношения к художественно-эстетическим критериям организации общественного досуга. Театрализация такого рода, когда погромче и почаще звучала музыка, к месту и не к месту, с пафосом читались стихи, вставным дивертисментом вклинивались выступления артистов и художественной самодеятельности, - самый примитивный путь организации массовых праздников, лишаящий их социально-педагогической глубины. В дальнейшем театрализация заняла ведущее место в зрелищной культуре. Организуя эмоционально-художественную деятельность трудящихся, она способствовала созданию атмосферы оптимизма, быстрейшему усвоению личностью ценностей общества.

Сегодня настало время, учитывая накопленный опыт, еще раз серьезно осмыслить особенности метода театрализации. И в первую очередь следует понять, что театрализация может быть применена не всегда, не в любых, а только в особых условиях, соотносящих то или иное реально отмечаемое событие, к которому причастна конкретная аудитория, как с созданным ею образом этого события, так и с его художественной интерпретацией. Такая двойственная функция театрализации, синтезирующей реальную и художественную деятельность, связана с конкретными моментами в жизни людей, требующими осмысления необыденного значения того или иного события, выражения и закрепления своих чувств по отношению к нему. В этих условиях особенно сильна тяга к художественному усилению действия, к символической обобщающей образности, к организации деятельности масс по законам театра. Тем самым театрализация предстает не как обычный прием педагогического воздействия на массы, который можно использовать везде и всюду, а как сложный творческий метод, имеющий глубокое социально-психологическое обоснование и наиболее близко стоящий к искусству. Благодаря своей социально-педагогической и художественной бифункциональности, театрализация выступает одновременно и как художественная обработка жизненного материала, и как особая организация поведения и действия массы людей.

Театрализация всегда ситуативна, вызывается определенными социальными потребностями личности, которые должны быть реализованы организаторами в ходе праздника. Человек приходит на праздник, движимый своим отношением

к реальному событию, которому он посвящен, и обязательно должен проявить свое активное отношение к этому событию. А для этого ему нужно почувствовать себя одним из героев-участников. Если же мы предложим пришедшим людям спектакль, композицию, а не театрализованное действие, то оставим неудовлетворенными те потребности, которые вызвали к жизни театрализацию.

Еще одна отличительная особенность драматургии массовых праздников состоит в том, что они

3) построены на действиях массы людей.

Человек в ситуации массового праздника должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссерской разработке нужно предусмотреть пути его активизации, каналы, по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время зрелища. Стремление предоставить возможность действовать как можно большей группе людей превращает массовое зрелище в комплекс разнообразных культурных и художественных акций. Специфичность драматургии и режиссуры массового зрелища, обусловленная их активным характером, заключается в том, что они представляют собой не только и не столько организацию действия на сценической площадке, сколько организацию действия аудитории, самой массы участников. Очень эффективной является такая разработка театрализованного действия, при которой масса людей или отдельные наиболее характерные для данной праздничной ситуации группы становятся главным, коллективным героем праздника.

Другая **результативная возможность** заключается во внесении в массовое зрелище элементов **импровизационной творческой игры**, психологическая потребность в которой присуща людям всех возрастов. С помощью игры можно подготовить человека к восприятию, можно включить его в массовое действие, сделать участником тех или иных эпизодов. Особенно удачно можно использовать элементы игры в шествиях, праздниках, фестивалях, народных гуляньях. Важной специфической чертой драматургии массового праздника является их

4) синтетический, комплексный характер,

при котором универсальным методом создания любого вида театрализованного массового зрелища выступает синтез. Режиссура и драматургия используют часто синтез различного рода единовременных акций, различных типов действия, синтез документа и искусства, разнообразных выразительных средств.

Массовый праздник обычно использует несколько разных площадок, которые действуют одновременно или поочередно. На них проходят разного рода действия: выступления хоров, оркестров, спортивных и хореографических

коллективов. Причем все это не механическое объединение нескольких разнообразных действий, а действие единое, скрепленное одним замыслом, подчиняющееся единой теме массового праздника, тщательно разработанное в одном сценарии, нашедшее единое художественно-образное воплощение. Что касается синтеза документа и искусства, а также разнообразных выразительных средств, то на основе творческого монтажа этих компонентов, на основе единой авторской мысли, единой сюжетной линии создается произведение совершенно нового комплексного жанра. Цель состоит в том, чтобы создать оригинальное художественно-публицистическое произведение, использующее документальные выступления, церемонии, стихи, песни, фрагменты из спектаклей и кинофильмов. Искусство составления такого рода композиций из разнообразного художественного и документального материала есть особый род творческого мышления и одновременно синтетический метод организации массового театрализованного действия.

Каждое массовое театрализованное действие отличается

5) своей индивидуальностью, неповторимым решением,

так как происходит только один раз. Поэтому тут большое внимание уделяется сценарию. Работу над созданием драматургии зрелища в большинстве случаев выполняет сам режиссер-постановщик.

Сценарий массового театрализованного зрелища является

б) комплексным,

в нем синтезирована работа драматурга, режиссера, художника, балетмейстера, композитора. Работу над его созданием необходимо начинать с определения темы и идеи.

Сценарист и режиссер массового зрелища – это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула.

По своей художественной природе театрализованное празднично-обрядовое действие воплощает высокую идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает зрелище в специфический способ обработки социальной информации.

2. Сценарий – это подобранная литературно режиссерская разработка театрализованного праздничного действия. Сценарий – это не просто организационный план зрелища, в нем сосредоточенно и выражено образное

видение темы, идеи, сверхзадачи воплощения. Сценарий – это doskonaльный литературный вклад содержания будущего театрализованного зрелища.

Независимо от жанра массового зрелища, а также от сложности и масштаба его проведения, различают несколько видов сценариев:

Авторский сценарий – полностью оригинальный по содержанию и форме, он не повторяет ни один драматургический образец, создается одним или несколькими авторами (сценарной группой).

Авторский – компилятивный сценарий – соединение авторской текста с фрагментами других сценариев.

Компилятивный сценарий – соединение фрагментов разных известных драматургических сюжетов.

Независимо от жанра массового зрелища, **сценарий включает в себя:**

- ★ описание места действия (сценической площадки, если их много, то каждую в отдельности);
- ★ изложение содержания сценического действия;
- ★ последовательное изложение всех действий, которые происходили на сцене или стадионе до основного действия и какие будут происходить после него;
- ★ текст для ведущих, связки между номерами и эпизодами и монологи;
- ★ тексты для каждого исполнителя;
- ★ изложение содержания всех эпизодов;
- ★ описание световых, шумовых, кино - и звукоэффектов;
- ★ описание и графическое изображение мизансцен, особенно массовых, переходов и связок между ними;
- ★ разработка художественного оформления;
- ★ изложение предполагаемых приемов для привлечения зрителя.

Написание сценария массового зрелища предполагает **определение:**

- жанровых особенностей массового зрелища;
- главной идеи мероприятия;
- основных драматургических «ходов»;
- органичного соединения художественных и документальных материалов;
- соединение слова, музыки, песни, танца, изобразительного искусства, света, киноматериала, пластики;
- общего темпоритма зрелища;
- содержания отдельных эпизодов;
- соединение эпизодов в единую драматургическую структуру.

Все эти компоненты (они и составляют собственно сценарий), способы монтажа должны быть выстроены в четкое сюжетное действие, каждый элемент которого связан с другим.

3. Основные этапы работы над сценарием театрализованного массового действия.

А) Оно начинается с определения темы и идеи будущего сценария.

Тема – это круг жизненных явлений, отобранных и освещенных сценаристом и режиссером.

Идея – это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий.

Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу сценария. Однако для создания сценария мало определить только тему и идею. Зачастую в сценариях массовых зрелищ не хватает конкретного сюжета, то есть основного, развивающегося по ходу действия события или цепи событий. Следовательно, поиски яркого, интересного сюжета – неотъемлемая часть работы над сценарием, важное драматургическое требование. Избрав сюжет, нужно организовать художественный и публицистический материал сценария так, чтобы он отвечал теме и идее. Сюжет должен быть воплощен от события к событию. Наиболее распространенными способами такого построения сюжета для массового зрелища является хронологический и ретроспективный.

Сюжетное действие только тогда называется действием, когда оно встречает противодействие и развивается в виде драматического конфликта. **Конфликт** – основа драматургического произведения. Конфликт в массовом действе очень часто строится на «театрализованной схватке», диалоге нескольких персонифицированных групп. Удачно **найденный и разработанный конфликт** помогает выстроить **сюжет**.

Говоря о драматургии массового празднества, режиссеры и теоретики единодушно выделяют в нем **три важнейших** момента единого действия:

1. **экспозицию** (как открытие празднества),
2. **кульминацию**
3. **и финал.**

Что касается понятий коллизия или развитие действия, то в массовом празднестве этот момент, в отличие от театрализованных представлений других видов, более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов. Некоторые специалисты видят известное сходство в построении массового празднества с композицией такой музыкальной формы, как симфония. Массовое празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для того и другого искусства характерны идейная устремленность, масштабность, обобщенность. И думается, что сравнение композиционных структур этих двух разных форм отражения действительности вполне правомерно. В первой части симфонии – в

экспозиции – основные контрастные темы образы получают развитие в разработке, и затем темы этих образов подкрепляют, поддерживают основную схему композиции симфонии. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии массовых зрелищ специфические особенности, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность достигается не впоследствии контрдействия противоположных сил, а путем их монтажного соединения, в результате «соединения» разных номеров и эпизодов. Именно соединение разных явлений в единой монтажной структуре является конфликтным по своей сути, так как содержит возможность возникновения противоборствующих сил впоследствии взаимовлияния и взаимодействия разных соединенных жанров. Таким образом, формируется единая монтажная структура которая как совершенно новое, оригинальное явление, новая драматургия, основой которой становится нетрадиционное действие и контрдействие как двигатель конфликта, как диалог разных тем и жанров.

Выше упоминалось о том, что театрализованное массовое зрелище не имеет прямой логической последовательности действия. Она предусматривает отступления, паузы, задержки, повторы, переход от словесных номеров к пластическим, от пластических к музыкальным, от музыкальных – к словесным. Поэтому сюжет должен иметь свободную драматургическую структуру, где паузы часто приобретают большое значение, нежели его последовательное развитие. Каждая такая пауза необходима для того, чтобы дать возможность зрителю понять содержание и логику сюжетной ситуации, чтобы акцентировать на ней внимание. Таким образом, в драматургии театрализованного массового зрелища, созданного методом монтажа, природа конфликта другая, нежели в драматургии театральной. Тут очень своеобразное развитие действия, в котором конфликтность возникает не в результате действия и контрдействия, а в противопоставлении разных номеров и эпизодов. А такие компоненты как танец, музыка, слово, кино, живопись в драматургии массовых зрелищ создают психологическое обоснование, ауру поведения героя. Театрализованные зрелища эмоционально воздействуют как на участника, так и на зрителя.

Б) Определившись с темой и идеей будущего массового зрелища, приступают к **разработке сценарного плана.**

Сценарный план – это литературный проект будущего массового зрелища, в котором изложена последовательность развития действия, а также основные выражения, тексты. Он позволяет целенаправленно работать над сценарием, предостерегает от возможных отклонений от темы и формирует общее видение будущего зрелища. В зависимости от сложности используемого материала в режиссерско-постановочной практике различают два вида литературной основы: сценарный план и сценарий. Сценарный план иногда является литературной основой для несложных массовых зрелищ, которые не требуют детальной художественной разработки.

В) Следующий этап работы над сценарием – *поиск драматического (сюжетного) хода*.

Драматургический ход – это прием, с помощью которого реализуется действие и компонуется в единое целое весь художественный и документальный материал. Драматургический ход еще называют сюжетным ходом. Если в сценарии нужно выстроить сюжетную линию с действующими лицами, то необходимо найти оригинальный сюжетный ход. В массовых зрелищах сюжетный ход могут воплощать ведущие или специально обозначенный конференс.

4. Композиция – это организация действия и определенное расположение материала. В сценарии обязательна **экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка**.

Экспозиция и завязка должны быть четкими, лаконичными, так как они несут значительное психологическое напряжение, фиксируя внимание зрителя, готовя его к восприятию действия. Следующая часть композиции – основное действие, которое имеет свои требования, логику развития, закономерности:

Строгая логичность раскрытия и развития темы – каждый эпизод сценария должен быть логично обусловлен, связан по содержанию с предыдущими и следующими.

Наращение действия – развитие до кульминации и развязки.

Завершенность каждого отдельного эпизода как самостоятельного элемента зрелища.

Кульминация – действие в своем развитии должно быть доведено до переломного момента.

Финал – составная часть композиции, которая имеет особенное содержательное напряжение, так как является выгодным моментом для максимального творческого самовыражения всех участников.

Пролог и эпилог – это одни из важных компонентов сценарной конструкции. Пролог – начало, задает тон всему действию. Эпилог – завершает тему и часто бывает кульминационной точкой в зрелище.

Практически все разновидности массовых зрелищ имели и имеют театрализованный характер или же включают в себя элементы театральных действий. Это определяется обрядово-зрелищными формами праздничной культуры, праздничной жизни народа. В празднествах находили отражение как вещественные, так и духовные результаты жизнедеятельности человека. В них своеобразно выражался определенный уровень общественного сознания, мировоззрения людей, проявлялись черты морали, эстетические вкусы.

При создании сценария массового театрализованного зрелища нельзя фиксировать только достоинства или недостатки – важно раскрыть их истоки, раскрыть образы людей путем отбора важнейших фактов их биографии, продуманно и выразительно связать эти факты, создав непрерывность действия.

5. В сценарии театрализованного представления можно отбрасывать все промежуточное, все незначительное из неизбежной реальности и оставлять лишь яркие, ударные, узловые пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основной творческий прием формирования и построения драматургического каркаса театрализованных массовых зрелищ. Теория монтажа довольно досконально разработана в кинематографе и имеет как технологическое, так и творческое значение, относительно таких взаимозависимых категорий, как композиция и сюжетная непрерывность.

Основные принципы **монтажа**:

Контрастность, последовательность, параллельность, одновременность/по принципу контрпункта - у Ю.М.Черняк (стр.50), **лейтмотив.**

А) К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относится **контрастность**. Контрастность как прием монтажа основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии театрализованного массового зрелища можно сопоставлять по контрасту не только отдельные номера, но и отдельные эпизоды, части номеров, как бы заставляя зрителя непрерывно сравнивать два факта, два явления, два действия, одним усиливая другое, благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность. Монтаж по контрасту – один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном представлении. Чаще всего конфликтность выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целом органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

Б) **Последовательный** монтаж – материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одного после другого.

В) Следующий, не менее важный принцип это **параллелизм** – два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря какой-нибудь вещи, детали. Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды.

Г) **Одновременность** – монтажный прием; из истории народных представлений и празднеств известен принцип симультанности, то есть действия на нескольких сценических площадках одновременно. В современных театрализованных зрелищах действие часто происходит одновременно на сценической площадке и на экране, или на нескольких экранах сразу, или в разных частях сцены и зрительного зала. В структуре театрализованных массовых празднеств этот прием является одним из важнейших.

Этот принцип как бы построен на основе контрпункта.

КОНТРПУНКТ - тип музыкального письма, при котором голоса (два и более) движутся с относительной самостоятельностью. Аналогично музыкальному термину – параллельное развитие двух и более линий. Встречаются два варианта: а) две-три не связанные между собой сюжетно линии совмещаются по пространственно-временному принципу - и то, и другое, и третье происходит здесь и сейчас; б) линия из прошлого, история из прошлой жизни перемежается с лицевым планом.

Д) **Лейтмотив** («напоминание») – один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Именно поэтому справедливо сравнивают построение сценария театрализованного представления с сюжетным построением. Так строится большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций, агитационно-художественных представлений. Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

Монтаж в создании театрализованного массового зрелища является не только техническим приемом, но и творчески осмысленным процессом, когда критично, аналитично и синтетично воспринимается весь материал. Успех массового зрелища зависит от того, насколько режиссер владеет методом монтажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: Для зрелища нужны следующие элементы: во-первых, действительный подъем масс, действительное желание их откликнуться всем сердцем на событие, которое празднуется; во-вторых, известный минимум праздничного настроения, который вряд ли может найтись во времена, слишком голодные и слишком придавленные внешними опасностями; в-третьих, талантливые организаторы нужны в качестве целого штата помощников, способных внедриться в массы и руководить ими. Притом руководить не искусственно, а так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазм, насквозь искренний замысел руководителей, с другой, сливались между собой.

Зрелища непременно должны делиться на два существенно различных акта. На массовое выступление в собственном смысле слова, которое предполагает

движение масс из пригородов к какому-то единому центру, а если их слишком много – к двум-трем центрам, где совершается какое-то центральное действие типа возвышенной символической церемонии. Это может быть спектакль, грандиозный, декоративный, фейерверочный, сатирический или торжественный, сопровождаемый громовым хоровым пением, согласованной и очень многоголосной музыкой, носящий характер торжества в собственном смысле этого слова. Во время самых шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственного декорированного устройства арок. Хорошо, если бы в меньшей степени и несколько меньшими группами организовано было шествие вечером при факельном или другом каком-нибудь искусственном освещении, что, например, создало несколько удивительных звучных аккордов во время петроградских празднеств: шествие объединенных пожарных всего Петрограда в ярких медных шлемах и с пылающими факелами в руках.

Второй акт – это есть празднество более интимного характера либо в закрытых помещениях, либо в открытых: на платформах, на движущихся грузовиках, просто на столах, бочках. Здесь возможна и пламенная речь, и декламирование куплетов, и выступление клоунов с какой-нибудь карикатурой на враждебные силы, и какой-нибудь остродраматический скетч, и многое другое. Но необходимо, чтобы всякая такая импровизационная эстрада во всех номерах своих носила тенденциозный характер.

Точность применения всего разнообразия специфических особенностей драматургии массовых праздников приведет к созданию сценария, а затем и к его яркому воплощению.

Тема 2.2 ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

1. Специфические особенности массовых зрелищ
2. Особенности сценарной работы
3. Основные этапы работы над сценарием массового зрелища
4. Композиция массового зрелища
5. Монтаж в массовом зрелище

1. Специфика, драматургии массового зрелища в

1) документальности.

Драматургия массового зрелища, как правило, основана на конкретных фактах, на их осмыслении. Это не означает, что они лишены художественного вымысла, что в сценарии праздника, театрализованного концерта, массового зрелища не может быть обобщенных образов героев прошлого, настоящего,

будущего. Напротив, именно, сочетание двух линий – документальной публицистичности и художественной образности – придает сценарию масштабность, выразительность и глубину, их нельзя противопоставлять друг другу или взаимоисключать, как это подчас еще делают некоторые драматурги и режиссеры. Документальность, разумеется, не является особенностью только лишь массовых форм. Сценарий, основанный на документах, письмах, дневниках, сегодня чрезвычайно распространен в театре, кино, на телевидении и радио. Однако документальность наиболее присуща именно массовому зрелищу, происходящему на площадях и в парках культуры и отдыха, на улицах.

Использовать конкретные факты, положить их в основу сценариев массовых зрелищ - это значит, прежде всего изучать и хорошо знать жизнь конкретной человеческой общности, черпать из нее темы и сюжеты, рассказывать о реальных, жизненных событиях. Без такого жизненного материала немислим любой праздник. Разумеется, степень документальности в различных массовых зрелищах может быть разной: от театрализованного представления или вечера-портрета по биографии героя до символического действия на площади, ассоциирующегося с реальным событием.

Фактический материал нужен сценаристу и режиссеру массового зрелища не как самоцель, а для того, чтобы на этом доходчивом, близком людям материале раскрыть важнейшие общеполитические вопросы, сделать доходчивей и понятнее задачи. Именно отражение общих процессов в реальных делах интересных людей своего предприятия, села, города, района, области есть основное содержание документальной драматургии массового действия, предстающее в известном смысле в качестве специфического образного способа обработки социальной информации. **Только образное решение превращает документальный материал в произведение искусства.** Документ может быть основой, отталкиваясь от которой драматург и режиссер создают новый образ. Однако возможности театрализации позволяют показать в документальном действии реальных, а не вымышленных героев. Знание живых прототипов тех образов, что воплощены в театрализованном представлении, или показ самих героев неизмеримо усиливает в зрителях активное начало «сотворчества» с происходящим, делает более полноценным само эстетическое восприятие.

По своей художественной природе массовый театрализованный праздник суть высокая **идея, выраженная в яркой, образной форме.** Именно образность делает массовый праздник явлением искусства, его массовой формой. Система образов в документальной драматургии массового театрализованного зрелища не ограничивается лишь таким символическим, ассоциативным стержневым образом. Применительно к ней необходимо говорить также и о герое массового зрелища. Анализ массовых зрелищ еще раз подтверждает, что особенно удаются они там, где в центре театрализации яркие образы ветеранов, героев войны. Создание ярких образов реальных героев на общем фоне конкретных

исторических событий очень важно. Благодаря этому становится возможным глубже почувствовать историческую ретроспективу, лучше понять борьбу страстей вокруг тех или иных свершений.

Путь образного решения в театрализации всегда идет от предельной конкретизации героев сценария, особенно в каждом из его эпизодов, к обобщенному собирательному образу сценарно-режиссерской разработки, наиболее адекватному идее празднично-обрядового действия. Причем эту образность подсказывают именно реальный материал, жизненный путь героев театрализации, положенные в основу сценарно-режиссерского хода. Диалектика общего и частного, собирательного и конкретизированного чрезвычайно характерна для театрализации, составляет ее сценарное ядро.

Сущность театрализации выдвигает важнейшее методическое требование: в сценарной разработке любой, даже самый всеобщий, праздник, знаменательное событие, торжественная дата должны быть конкретизированы до уровня той общности людей, в которой отмечаются. А это значит, что в первую очередь необходимо точно подобрать героев театрализации. Их судьбы, их жизнь, трудовая деятельность должны перекликаться с празднуемым событием, быть созвучны ему. Именно в показе таких людей, в воздействии образа современника, его яркого положительного примера - воспитательная суть театрализации, которую необходимо максимально использовать.

Поиски героя всегда были **главной задачей** писателя, драматурга, художника, определяли судьбу будущих произведений литературы и искусства. Если мы хотим поднять художественный уровень театрализации, то поиски героя должны быть законом ее сценарно-режиссерской разработки.

Каковы же основные требования, которые должны быть учтены при выборе реального героя массового театрализованного зрелища?

Прежде всего, это должен быть всегда конкретный человек - участник того или иного события, выдающийся современник. Казалось бы, это элементарная истина, продиктованная социальными функциями театрализации. Однако очень часто в практике проведения театрализованных праздников участие реальных людей, создание персонифицированных образов современников подменяются сценической композицией с героями, взятыми из литературы и искусства. Работа режиссера и сценариста с реальным героем театрализации необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь приходится иметь дело, во-первых, каждый раз с новыми людьми, их индивидуальностью, а во-вторых, с героями, которые не являются профессиональными актерами, зачастую не умеющими выступать публично, теряющимися при появлении в качестве объекта внимания большой аудитории. Мастерство режиссера театрализованного действия заключается, поэтому не только в том, чтобы в рамках задуманного сценарно-режиссерского решения создать тот или иной эпизод, но и в том, чтобы вызвать у реального героя органичную потребность выйти к аудитории.

Здесь нет и не может быть взаимоотношения режиссер — актер, как и вообще не может быть никакой аналогии между реальным героем театрализации и актером. Сценарно-режиссерская работа с героями, участвующими в театрализованном действии, должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их собственный замысел.

При этом организаторам важно учитывать такие личностные качества реального героя, как черты характера, темперамент, память, уровень эмоционально-образного отражения и сохранения общественно-исторического опыта, переключение внимания, умение мобилизоваться и, конечно, речевые особенности, язык как средство коммуникации. Ведущими чертами коммуникации в сфере общения для реального героя выступают: умение «взять» внимание, компетентность, демократичность, смелость суждений, сильная воля, импровизация и быстрота реакции, эмоциональность. Конечно, в полном объеме такой комплекс редок, но сила сценариста и режиссера при работе с реальным героем заключается как раз в умении подчеркнуть у него наиболее выигрышные черты, выявляющие общность ситуативного настроения героя с участниками праздника, располагающие аудиторию к совместному действию.

Драматургия массовых театрализованных зрелищ отделилась от драматургии театра. Она возникла впоследствии применения в массовом зрелищном искусстве приемов

2) театрализации,

что позволили донести в художественной форме конкретную идею массовому зрителю. Относительно массовых зрелищ термин театрализация означает органическое соединение материала не театрального, а жизненного, непосредственно связанного с ежедневной практикой и бытом, и материала художественного, образного. В литературе посвященной массовым празднествам и театрализованным представлениям нет единой терминологии, и это осложняет понимание ряда проблем, связанных с драматургией и режиссурой театрализованных зрелищ и празднеств. Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду явление, принадлежащее области искусства, связанное с образным решением. Имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия, так как эмоции – важнейший принцип, важнейшее качество именно художественного творчества. Театрализация предполагает возможность преподнесения в художественной форме и именно театральными средствами той или иной идеи. А в применении к представлениям вида предвыборной агитации, тематических концертов, массовых зрелищ, праздников слово театрализация может означать лишь органическое сочетание нетеатрального, жизненного, непосредственно связанного с производственной практикой и бытом людей материала и

материала художественного, образного; это сочетание, этот сплав документального и художественного создается с целью определенного воздействия на публику. Такое соединение публицистического, документального и художественного необходимо для достижения эстетического эффекта и влияния на публику. Иначе говоря, «начало художественно-образное сливается здесь воедино с началом утилитарным (дидактическим, агитационным, пропагандистским) и ему подчиняется».

Документальная образность драматургии и режиссуры массового зрелища рождает свою символику. Символическими образами становятся те или иные реальные исторические здания и памятники, реальные места исторических событий, как бы оживающие в памяти народной. Как правило, они несут определенную ассоциативно-документальную нагрузку. Все чаще и чаще в праздничных представлениях с помощью звука и света «оживают» здания, улицы, площади, которые «рассказывают» собравшимся свою историю, становясь центральным образом сценария. Думается, что и сценарную драматургию подобных представлений на современном этапе целесообразно называть широким и достаточно точным в искусствоведческом плане термином драматургии театрализованных представлений.

Театрализованные зрелища – это многогранное общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом. Являясь неотрывной частью социальной жизни, они соизмеряют с ней жизнь личности и выступают как особый вид человеческой деятельности, выражающей гармонию человека и общества или стремление к ней. Театрализация реального зрелищного действия выступает как его организация по законам театра. Это не иллюстрация тех или иных фактов, документов, мыслей и идей отрывками из спектаклей, песнями, танцами, стихотворениями, кинофрагментами, как подчас понимают театрализацию, а именно синтез художественного вымысла и действительности, рождающий новое, неповторимое документально-художественное действие. Появившаяся на рубеже 1970-х годов двадцатого века страсть к «тотальной» театрализации была рождена довольно поверхностным пониманием социальных потребностей человека, его отношения к художественно-эстетическим критериям организации общественного досуга. Театрализация такого рода, когда погромче и почаще звучала музыка, к месту и не к месту, с пафосом читались стихи, вставным дивертисментом вклинивались выступления артистов и художественной самодеятельности, – самый примитивный путь организации массовых праздников, лишаящий их социально-педагогической глубины. В дальнейшем театрализация заняла ведущее место в зрелищной культуре. Организуя эмоционально-художественную деятельность трудящихся, она способствовала созданию атмосферы оптимизма, быстрейшему усвоению личностью ценностей общества.

Сегодня настало время, учитывая накопленный опыт, еще раз серьезно осмыслить особенности метода театрализации. И в первую очередь следует

понять, что театрализация может быть применена не всегда, не в любых, а только в особых условиях, соотносящих то или иное реально отмечаемое событие, к которому причастна конкретная аудитория, как с созданным ею образом этого события, так и с его художественной интерпретацией. Такая двойственная функция театрализации, синтезирующей реальную и художественную деятельность, связана с конкретными моментами в жизни людей, требующими осмысления необыденного значения того или иного события, выражения и закрепления своих чувств по отношению к нему. В этих условиях особенно сильна тяга к художественному усилению действия, к символической обобщающей образности, к организации деятельности масс по законам театра. Тем самым театрализация предстает не как обычный прием педагогического воздействия на массы, который можно использовать везде и всюду, а как сложный творческий метод, имеющий глубокое социально-психологическое обоснование и наиболее близко стоящий к искусству. Благодаря своей социально-педагогической и художественной бифункциональности, театрализация выступает одновременно и как художественная обработка жизненного материала, и как особая организация поведения и действия массы людей.

Театрализация всегда ситуативна, вызывается определенными социальными потребностями личности, которые должны быть реализованы организаторами в ходе праздника. Человек приходит на праздник, движимый своим отношением к реальному событию, которому он посвящен, и обязательно должен проявить свое активное отношение к этому событию. А для этого ему нужно почувствовать себя одним из героев-участников. Если же мы предложим пришедшим людям спектакль, композицию, а не театрализованное действие, то оставим неудовлетворенными те потребности, которые вызвали к жизни театрализацию.

Еще одна отличительная особенность драматургии массовых праздников состоит в том, что они

3) построены на действиях массы людей.

Человек в ситуации массового праздника должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссерской разработке нужно предусмотреть пути его активизации, каналы, по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время зрелища. Стремление предоставить возможность действовать как можно большей группе людей превращает массовое зрелище в комплекс разнообразных культурных и художественных акций. Специфичность драматургии и режиссуры массового зрелища, обусловленная их активным характером, заключается в том, что они представляют собой не только и не столько организацию действия на сценической площадке, сколько организацию действия аудитории, самой массы участников. Очень эффективной является такая разработка театрализованного действия, при которой масса людей или отдельные

наиболее характерные для данной праздничной ситуации группы становятся главным, коллективным героем праздника.

Другая **результативная возможность** заключается во внесении в массовое зрелище элементов **импровизационной творческой игры**, психологическая потребность в которой присуща людям всех возрастов. С помощью игры можно подготовить человека к восприятию, можно включить его в массовое действие, сделать участником тех или иных эпизодов. Особенно удачно можно использовать элементы игры в шествиях, праздниках, фестивалях, народных гуляньях.

Важной специфической чертой драматургии массового праздника является их 4) **синтетический, комплексный характер,**

при котором универсальным методом создания любого вида театрализованного массового зрелища выступает синтез. Режиссура и драматургия используют часто синтез различного рода единовременных акций, различных типов действия, синтез документа и искусства, разнообразных выразительных средств.

Массовый праздник обычно использует несколько разных площадок, которые действуют одновременно или поочередно. На них проходят разного рода действия: выступления хоров, оркестров, спортивных и хореографических коллективов. Причем все это не механическое объединение нескольких разнообразных действий, а действие единое, скрепленное одним замыслом, подчиняющееся единой теме массового праздника, тщательно разработанное в одном сценарии, нашедшее единое художественно-образное воплощение. Что касается синтеза документа и искусства, а также разнообразных выразительных средств, то на основе творческого монтажа этих компонентов, на основе единой авторской мысли, единой сюжетной линии создается произведение совершенно нового комплексного жанра. Цель состоит в том, чтобы создать оригинальное художественно-публицистическое произведение, использующее документальные выступления, церемонии, стихи, песни, фрагменты из спектаклей и кинофильмов. Искусство составления такого рода композиций из разнообразного художественного и документального материала есть особый род творческого мышления и одновременно синтетический метод организации массового театрализованного действия.

Каждое массовое театрализованное действие отличается

5) **своей индивидуальностью, неповторимым решением,**

так как происходит только один раз. Поэтому тут большое внимание уделяется сценарию. Работу над созданием драматургии зрелища в большинстве случаев выполняет сам режиссер-постановщик.

Сценарий массового театрализованного зрелища является б) **комплексным**,

в нем синтезирована работа драматурга, режиссера, художника, балетмейстера, композитора. Работу над его созданием необходимо начинать с определения темы и идеи.

Сценарист и режиссер массового зрелища – это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула.

По своей художественной природе театрализованное празднично-обрядовое действие воплощает высокую идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает зрелище в специфический способ обработки социальной информации.

2. **Сценарий** – это подобранная литературно режиссерская разработка театрализованного праздничного действия. Сценарий – это не просто организационный план зрелища, в нем сосредоточенно и выражено образное видение темы, идеи, сверхзадачи воплощения. Сценарий – это доскональный литературный вклад содержания будущего театрализованного зрелища.

Независимо от жанра массового зрелища, а также от сложности и масштаба его проведения, различают несколько видов сценариев:

Авторский сценарий – полностью оригинальный по содержанию и форме, он не повторяет ни один драматургический образец, создается одним или несколькими авторами (сценарной группой).

Авторский – компилятивный сценарий – соединение авторской текста с фрагментами других сценариев.

Компилятивный сценарий – соединение фрагментов разных известных драматургических сюжетов.

Независимо от жанра массового зрелища, **сценарий включает в себя**:

- ★ описание места действия (сценической площадки, если их много, то каждую в отдельности);
- ★ изложение содержания сценического действия;
- ★ последовательное изложение всех действий, которые происходили на сцене или стадионе до основного действия и какие будут происходить после него;
- ★ текст для ведущих, связки между номерами и эпизодами и монологи;
- ★ тексты для каждого исполнителя;
- ★ изложение содержания всех эпизодов;
- ★ описание световых, шумовых, кино - и звукоэффектов;

- ★ описание и графическое изображение мизансцен, особенно массовых, переходов и связок между ними;
- ★ разработка художественного оформления;
- ★ изложение предполагаемых приемов для привлечения зрителя.

Написание сценария массового зрелища предполагает **определение:**

- жанровых особенностей массового зрелища;
- главной идеи мероприятия;
- основных драматургических «ходов»;
- органичного соединения художественных и документальных материалов;
- соединение слова, музыки, песни, танца, изобразительного искусства, света, киноматериала, пластики;
- общего темпоритма зрелища;
- содержания отдельных эпизодов;
- соединение эпизодов в единую драматургическую структуру.

Все эти компоненты (они и составляют собственно сценарий), способы монтажа должны быть выстроены в четкое сюжетное действие, каждый элемент которого связан с другим.

3. Основные этапы работы над сценарием театрализованного массового действия.

А) Оно начинается с определения темы и идеи будущего сценария.

Тема – это круг жизненных явлений, отобранных и освещенных сценаристом и режиссером.

Идея – это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий.

Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу сценария. Однако для создания сценария мало определить только тему и идею. Зачастую в сценариях массовых зрелищ не хватает конкретного сюжета, то есть основного, развивающегося по ходу действия события или цепи событий. Следовательно, поиски яркого, интересного сюжета – неотъемлемая часть работы над сценарием, важное драматургическое требование. Избрав сюжет, нужно организовать художественный и публицистический материал сценария так, чтобы он отвечал теме и идее. Сюжет должен быть воплощен от события к событию. Наиболее распространенными способами такого построения сюжета для массового зрелища является хронологический и ретроспективный.

Сюжетное действие только тогда называется действием, когда оно встречает противодействие и развивается в виде драматического конфликта. **Конфликт** – основа драматургического произведения. Конфликт в массовом действе очень часто строится на «театрализованной схватке», диалоге нескольких

персонализированных групп. Удачно **найденный и разработанный конфликт** помогает выстроить **сюжет**.

Говоря о драматургии массового празднества, режиссеры и теоретики единодушно выделяют в нем **три важнейших** момента единого действия:

4. **экспозицию** (как открытие празднества),
5. **кульминацию**
6. **и финал.**

Что касается понятий коллизия или развитие действия, то в массовом празднестве этот момент, в отличие от театрализованных представлений других видов, более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов. Некоторые специалисты видят известное сходство в построении массового празднества с композицией такой музыкальной формы, как симфония. Массовое празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для того и другого искусства характерны идейная устремленность, масштабность, обобщенность. И думается, что сравнение композиционных структур этих двух разных форм отражения действительности вполне правомерно. В первой части симфонии – в экспозиции – основные контрастные темы образы получают развитие в разработке, и затем темы этих образов подкрепляют, поддерживают основную схему композиции симфонии. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии массовых зрелищ специфические особенности, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность достигается не впоследствии контрдействия противоположных сил, а путем их монтажного соединения, в результате «соединения» разных номеров и эпизодов. Именно соединение разных явлений в единой монтажной структуре является конфликтным по своей сути, так как содержит возможность возникновения противоборствующих сил впоследствии взаимовлияния и взаимодействия разных соединенных жанров. Таким образом, формируется единая монтажная структура которая как совершенно новое, оригинальное явление, новая драматургия, основой которой становится нетрадиционное действие и контрдействие как двигатель конфликта, как диалог разных тем и жанров.

Выше упоминалось о том, что театрализованное массовое зрелище не имеет прямой логической последовательности действия. Она предусматривает отступления, паузы, задержки, повторы, переход от словесных номеров к пластическим, от пластических к музыкальным, от музыкальных – к словесным. Поэтому сюжет должен иметь свободную драматургическую структуру, где паузы часто приобретают большое значение, нежели его последовательное развитие. Каждая такая пауза необходима для того, чтобы дать возможность зрителю понять содержание и логику сюжетной ситуации, чтобы акцентировать на ней внимание. Таким образом, в драматургии театрализованного массового зрелища, созданного методом монтажа, природа конфликта другая, нежели в драматургии театральной. Тут очень своеобразное

развитие действия, в котором конфликтность возникает не в результате действия и контрдействия, а в противопоставлении разных номеров и эпизодов. А такие компоненты как танец, музыка, слово, кино, живопись в драматургии массовых зрелищ создают психологическое обоснование, ауру поведения героя. Театрализованные зрелища эмоционально воздействуют как на участника, так и на зрителя.

Б) Определившись с темой и идеей будущего массового зрелища, приступают к **разработке сценарного плана.**

Сценарный план – это литературный проект будущего массового зрелища, в котором изложена последовательность развития действия, а также основные выражения, тексты. Он позволяет целенаправленно работать над сценарием, предостерегает от возможных отклонений от темы и формирует общее видение будущего зрелища. В зависимости от сложности используемого материала в режиссерско-постановочной практике различают два вида литературной основы: сценарный план и сценарий. Сценарный план иногда является литературной основой для несложных массовых зрелищ, которые не требуют детальной художественной разработки.

В) Следующий этап работы над сценарием – ***поиск драматического (сюжетного) хода.***

Драматургический ход – это прием, с помощью которого реализуется действие и компонуется в единое целое весь художественный и документальный материал. Драматургический ход еще называют сюжетным ходом. Если в сценарии нужно выстроить сюжетную линию с действующими лицами, то необходимо найти оригинальный сюжетный ход. В массовых зрелищах сюжетный ход могут воплощать ведущие или специально обозначенный конферанс.

4. **Композиция** – это организация действия и определенное расположение материала. В сценарии обязательна **экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка.**

Экспозиция и завязка должны быть четкими, лаконичными, так как они несут значительное психологическое напряжение, фиксируя внимание зрителя, готовя его к восприятию действия. Следующая часть композиции – основное действие, которое имеет свои требования, логику развития, закономерности:

Строгая логичность раскрытия и развития темы – каждый эпизод сценария должен быть логично обусловлен, связан по содержанию с предыдущими и следующими.

Наращение действия – развитие до кульминации и развязки.

Завершенность каждого отдельного эпизода как самостоятельного элемента зрелища.

Кульминация – действие в своем развитии должно быть доведено до переломного момента.

Финал – составная часть композиции, которая имеет особенное содержательное напряжение, так как является выгодным моментом для максимального творческого самовыражения всех участников.

Пролог и эпилог – это одни из важных компонентов сценарной конструкции. Пролог – начало, задает тон всему действию. Эпилог – завершает тему и часто бывает кульминационной точкой в зрелище.

Практически все разновидности массовых зрелищ имели и имеют театрализованный характер или же включают в себя элементы театральных действий. Это определяется обрядово-зрелищными формами праздничной культуры, праздничной жизни народа. В празднествах находили отражение как вещественные, так и духовные результаты жизнедеятельности человека. В них своеобразно выражался определенный уровень общественного сознания, мировоззрения людей, проявлялись черты морали, эстетические вкусы.

При создании сценария массового театрализованного зрелища нельзя фиксировать только достоинства или недостатки – важно раскрыть их истоки, раскрыть образы людей путем отбора важнейших фактов их биографии, продуманно и выразительно связать эти факты, создав непрерывность действия.

5. В сценарии театрализованного представления можно отбрасывать все промежуточное, все незначительное из неизбежной реальности и оставлять лишь яркие, ударные, узловые пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основной творческий прием формирования и построения драматургического каркаса театрализованных массовых зрелищ. Теория монтажа довольно досконально разработана в кинематографе и имеет как технологическое, так и творческое значение, относительно таких взаимозависимых категорий, как композиция и сюжетная непрерывность.

Основные принципы монтажа:

Контрастность, последовательность, параллельность, одновременность/по принципу контрпункта - у Ю.М.Черняк (стр.50), лейтмотив.

А) К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относится **контрастность**. Контрастность как прием монтажа основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии театрализованного массового зрелища можно сопоставлять по контрасту не только отдельные номера, но и отдельные эпизоды, части номеров, как бы заставляя зрителя непрерывно сравнивать два факта, два явления, два действия, одним усиливая другое,

благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность. Монтаж по контрасту – один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном представлении. Чаще всего конфликтность выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целом органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

Б) **Последовательный** монтаж – материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одного после другого.

В) Следующий, не менее важный принцип это **параллелизм** – два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря какой-нибудь вещи, детали. Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды.

Г) **Одновременность** – монтажный прием; из истории народных представлений и празднеств известен принцип симультанности, то есть действия на нескольких сценических площадках одновременно. В современных театрализованных зрелищах действие часто происходит одновременно на сценической площадке и на экране, или на нескольких экранах сразу, или в разных частях сцены и зрительного зала. В структуре театрализованных массовых празднеств этот прием является одним из важнейших.

Этот принцип как бы построен на основе контрпункта.

КОНТРПУНКТ - тип музыкального письма, при котором голоса (два и более) движутся с относительной самостоятельностью. Аналогично музыкальному термину – параллельное развитие двух и более линий. Встречаются два варианта: а) две-три не связанные между собой сюжетно линии совмещаются по пространственно-временному принципу - и то, и другое, и третье происходит здесь и сейчас; б) линия из прошлого, история из прошлой жизни перемежается с лицевым планом.

Д) **Лейтмотив** («напоминание») – один из основных монтажных приемов и одновременно одна из особенностей драматургии театрализованных представлений. Именно поэтому справедливо сравнивают построение сценария театрализованного представления с сюитным построением. Так строится большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций, агитационно-художественных представлений. Чаще всего напоминание бывает комплексным, в нем принимают участие все средства художественной выразительности.

Монтаж в создании театрализованного массового зрелища является не только техническим приемом, но и творчески осмысленным процессом, когда критично, аналитично и синтетично воспринимается весь материал. Успех массового зрелища зависит от того, насколько режиссер владеет методом монтажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Для зрелища нужны следующие элементы: во-первых, действительный подъем масс, действительное желание их откликнуться всем сердцем на событие, которое празднуется; во-вторых, известный минимум праздничного настроения, который вряд ли может найтись во времена, слишком голодные и слишком придавленные внешними опасностями; в-третьих, талантливые организаторы нужны в качестве целого штата помощников, способных внедриться в массы и руководить ими. Притом руководить не искусственно, а так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазма, насквозь искренний замысел руководителей, с другой, сливались между собой.

Зрелища непременно должны делиться на два существенно различных акта. На массовое выступление в собственном смысле слова, которое предполагает движение масс из пригородов к какому-то единому центру, а если их слишком много – к двум-трем центрам, где совершается какое-то центральное действие типа возвышенной символической церемонии. Это может быть спектакль, грандиозный, декоративный, фейерверочный, сатирический или торжественный, сопровождаемый громовым хоровым пением, согласованной и очень многоголосной музыкой, носящий характер торжества в собственном смысле этого слова. Во время самых шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственного декорированного устройства арок. Хорошо, если бы в меньшей степени и несколько меньшими группами организовано было шествие вечером при факельном или другом каком-нибудь искусственном освещении, что, например, создало несколько удивительных звучных аккордов во время петроградских празднеств: шествие объединенных пожарных всего Петрограда в ярких медных шлемах и с пылающими факелами в руках.

Второй акт – это есть празднество более интимного характера либо в закрытых помещениях, либо в открытых: на платформах, на движущихся грузовиках, просто на столах, бочках. Здесь возможна и пламенная речь, и декламация куплетов, и выступление клоунов с какой-нибудь карикатурой на враждебные силы, и какой-нибудь остродраматический скетч, и многое другое. Но необходимо, чтобы всякая такая импровизационная эстрада во всех номерах своих носила тенденциозный характер.

Точность применения всего разнообразия специфических особенностей драматургии массовых праздников приведет к созданию сценария, а затем и к его яркому воплощению.

ТЕМА 2.4 ПЛАН-СЦЕНАРИЙ (СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН) МАССОВОГО СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ НА СТАДИОНЕ

План-сценарий – первый официальный документ в подготовке массового спортивно-художественного представления на стадионе. Его разрабатывает автор сценарно-режиссерского замысла представления, а утверждает организация, проводящая праздник, т.е. заказчик. В своем содержании он несет две основные функции: творческую и организационную. **План-сценарий** дает ответы па три главных вопроса: "Где будет?", "Что и как будет?" и "Что для этого надо?". Важность этого документа в том, что он открывает фронт работ по непосредственной подготовке представления.

Главный режиссер-постановщик после утверждения плана-сценария начинает детальную разработку замысла, а заказчик получает возможность приступить к целенаправленной организаторской деятельности по подготовке представления.

Функции плана-сценария определяют его форму и содержание. Как правило, он состоит из трех частей.

В первой части дается подробное описание арены стадиона, где будет происходить представление. Обязательно указывается разметка основной сценической площадки (футбольного поля). Обычно поле по фронту имеет 52, а в глубину 35 разметок (всего 1820 кнопок). Режиссерам, да и организаторам очень важно знать будет ли травяной газон поля накрываться ковром, т.к. от этого зависит организация репетиций и интенсивность их проведения. Более подробно описывается трансформация арены, непосредственно связанная с замыслом постановки.

В этой же части дается краткая характеристика конкретных особенностей арены стадиона, ее возможностей, которые могут быть использованы в постановке отдельных эпизодов. Указывается также художественное оформление арены (фактически дается только идея, требующая дальнейшей разработки). Все это очень значимо для режиссерско-постановочной группы и организаторов праздника, чтобы как можно яснее представить и понять сценарно-режиссерский замысел представления.

Во второй части кратко, но достаточно ярко, излагаются идейно-тематическая и постановочные основы сценарно-режиссерского решения, особенно, если для этой цели вводится фонирующая группа, а также основы музыкального и художественного решения постановки. Как уже отмечалось, в плане-сценарии

наиболее подробно раскрываются главные - ударные эпизоды, на которых держатся идейно-тематическая и постановочная основы представления. Эта часть нередко иллюстрируется эскизами самых важных для восприятия замысла фрагментов представления.

Третья часть плана-сценария, хотя и излагается обычно в виде приложений, имеет очень большое значение в подготовке представления, особенно для организаторов. К сожалению, многие авторы сценарно-режиссерского замысла упускают эту часть плана-сценария, чем создают дополнительные трудности и себе, и заказчику. Более того, по полноте и точности изложения этой части плана-сценария можно судить о глубине и качестве разработки сценарно-режиссерского замысла самим автором. Ведь только, если автор сам ясно представляет, как все будет, он может дать ответ на очень важный для организаторов вопрос: "Что для этого нужно?". Ответ именно на этот вопрос и дается в третьей части плана-сценария в виде трех приложений:

- 1) предварительный расчет участников представления (поэпизодно);
- 2) предварительный расчет основного оборудования и инвентаря;
- 3) предполагаемый состав главной режиссерско-постановочной группы.

Все это дает возможность произвести предварительную экономическую оценку представления, принять наиболее объективное решение и спланировать работу по подготовке представления.

При разработке третьей части плана-сценария особое внимание следует уделить расчету участников представления, т.к. после утверждения изменить их количество, особенно в сторону увеличения, бывает очень сложно. Опыт показывает, что, помимо основного состава участников, в каждом эпизоде обязательно должен быть предусмотрен некоторый запас. Количество запасных участников определяется в зависимости от сложности и рискованности эпизода или номера и производится на основании следующего расчета:

-массовый номер без предмета или с облегченным предметом; действия простые, без риска - до 10% от основного состава участников;

-массовый номер с групповым тяжелым (или облегченным) предметом, упражнения средней степени сложности или с элементами риска - до 15% от основного состава участников;

-групповой номер средней степени сложности, с элементами риска, но без применения гимнастических снарядов и других конструкций - до 15% от основного состава участников;

-групповой номер большой сложности, с риском, а также применением конструкций и гимнастических снарядов - до 25% от основного состава участников;

-сольный номер большой сложности, с риском, а также применением различных конструкций и аппаратов - двойной состав участников.

Работая над планом-сценарием, главный режиссер-постановщик уже мысленно прикидывает, кто из известных ему режиссеров-постановщиков может поставить тот или иной массовый эпизод представления, а также определяет, что будет ставить сам. Более того, уже на этой стадии работы главный режиссер часто обращается за советом или помощью к отдельным специалистам - художнику, композитору, режиссерам-постановщикам и т.д., которых намечает для постановки представления.

Таким образом, представляя план-сценарий на утверждение, главный режиссер-постановщик фактически уже знает почти весь состав главной режиссерско-постановочной группы.

После утверждения плана-сценария начинается активная работа по осуществлению постановки. Деятельность главного режиссера-постановщика в этот период проходит по двум основным направлениям.

Во-первых, продолжается творческая работа по детальной разработке плана-сценария, конечным результатом которой является создание композиционно-постановочного плана представления. Его разрабатывают: главный режиссер-постановщик (композиционно-постановочный план представления) и режиссеры-постановщики отдельных массовых эпизодов (композиционно-постановочные планы эпизодов). Это очень важные документы в общей технологии производства массового спортивно-художественного представления, без которых нельзя начинать репетиционную работу с участниками. Одновременно начинается активная работа главного режиссера-постановщика с членами режиссерско-постановочной группы - главным художником, музыкальным руководителем, главным балетмейстером, режиссерами-постановщиками отдельных эпизодов. Разъяснение плана-сценария, уяснение идейно-тематической и постановочной основ сценарно-режиссерского замысла, постоянные взаимные советы и обсуждение содержания композиции представления и отдельных эпизодов, способствуют не только повышению качества и художественного уровня самого представления, но и открывают широкий фронт работ для творческой и организаторской деятельности членов режиссерско-постановочной группы.

Во-вторых, главный режиссер-постановщик начинает заниматься организаторской деятельностью. Одной из важнейших задач этого периода является создание, так называемого, штаба праздника. Его работа протекает под руководством начальника штаба в тесном взаимодействии с главным режиссером-постановщиком и другими членами режиссерско-постановочной группы. Штаб праздника отвечает за всю организационную работу по обеспечению представления реквизитом, конструкциями, костюмами, а также организацию репетиций, перевозку участников к месту проведения праздника и пр. Работа штаба в подготовке массового спортивно-художественного

представления на стадионе очень обширна, трудоемка и имеет свою специфику.

Тема. 2.6 Музыка в массовом представлении.

1. Драматургические функции музыки.
2. Основные виды музыкальных характеристик.
3. Шумы. Виды шумов.

1. Не одному из видов искусств кроме музыки, не данно с такой неотразимостью и так глубоко проникнуть в сферу чувств, переживаний и настроений человека. Это обуславливается её звуковой природой, ибо звук самой жизни способствует общению людей между собой, выражению их чувств. К тому же музыка, искусство временное, а значит может отразить процесс эмоциональных переживаний со всеми изменениями и оттенками. Эмоциональная выразительность музыки в ТИ открывает перед режиссером широкие возможности, благодаря своей эмоциональной насыщенности она не только заменяет психологическое обоснование поведения героя, но сама становится сценическим образом, действующим лицом, выразителем темы и идеи.

Драматургические функции музыки:

Музыкальная драматургия образуется как результат столкновения различных музыкальных характеристик и их развития. Решая вопросы муз. оформления режиссер возлагает на музыку самые разнообразные драматургические задачи, использует различные её возможности.

Музыка, введение которой всегда оправданно ситуацией, присутствующая в том или ином эпизоде, действующая на актеров слышащих и реагирующих на неё называется сюжетной. Сюжетная муз. – это главным образом музыка, звучащая в повседневной жизни персонажей, являясь органической принадлежностью быта, соц. среды она существенно помогает воссозданию черт конкретно-исторической обстановки. Задушевная песня формирует атмосферу сердечности. Походная военная, шуточная, пародийная музыка создает соответствующее настроение и отношение к происходящему. Может отражать исторический ход событий, течение времени, действие за пределами сценической площадки.

Сюжетно не мотивированную музыка называют – условной. Актеры на неё не реагируют и как бы не слышат её, но она активно воздействует на зрительское восприятие, обладая более полной свободой и самостоятельностью.

Условная музыка (в отличие от сюжетной) не связана с исполнительскими данными действующих лиц. Драматургические возможности условной музыки

широки хотя введение её в сценическое действие достаточно трудно, она требует убедительного внутреннего оправдания. Но умело используемая режиссером, она может быть очень действенным средством выражения конфликта. Главное, насколько драматургически важным оказывается место, в котором дана та или иная музыка – включена ли она в узловый момент или второстепенные переходящие. Обобщающая функция музыки всегда тесно переплетается с режиссерским отношением к происходящему. Обобщение, осуществляемое режиссером, выявляет точку зрения на конкретный факт, событие, звено действия.

Темп и ритм в музыке существует не изолированно, а в совокупности с интонационными, ладовыми, гармоническими и другими элементами музыкальной речи. Ритм и темп – основные свойства всякого движения. Музыка же дополняет движение. Стремиться выявить его внутреннее содержание, предать ему эмоциональную окраску, вскрыть связанные с ним чувства и переживания персонажей. Обширные возможности в музыкальном оформлении представления заложены в лейтмотивности, повторности музыкальных тем, их сквозного звучания.

Лейтмотив может быть средством напоминания зрителям о персонаже, событии. Вместе с тем он становится средством выражения сквозного действия и его развития.

Действенным приемом использования музыки в ТП является принцип контраста: движение музыки по внутренней, скрытой линии подтекста, психологического, часто глубоко-затаенного содержания сцены. Она идет в разрез с внешними ситуациями – контрастируя с ними. Вместе с тем эмоциональный строй помогает по-своему выразить идею представления, его сверхзадачу.

Важной драматургической функцией музыки является создание с её помощью **национального колорита, обозначение места и времени действия.** Музыка используется и как средство характеристики, где её главный объект человек, его душевный мир, темперамент и т.д.

2. Основные виды музыкальных характеристик:

1. Музыка, которая прямо, непосредственно создает образ отождествляемый с тем или иным человеком (в этом случае используется как сюжетная так и условная музыка).

2. Музыка характеризующая косвенно, отраженно. В этом случае мы получаем представление о персонаже по его отношению и реакции на неё (в этом случае используется только сюжетная музыка т.к. действующие лица могут реагировать на неё лишь в том случае если они её слышат).

3. Когда мелодию исполняет сам герой т.е через музыку выражается его настроение и внутренний мир, в сознании зрителя музыка переносится на

исполнителя т.е. становится его характеристикой. Это и есть прием самохарактеристики. Значительный иронический комедийный эффект может достигаться с помощью музыкальной пародии.

3. Шумы. Работа над шумовым оформлением, правильный выбор нужного шума с учетом его фактора, громкости, тембра, специфики, во многом опирается на основную классификацию шумов:

- Шумы и звуки природы;
- Стихийных бедствий;
- Транспорта;
- Производственные;
- Батальные;
- Бытовые;

Широко используется в современных ТП звукотехника:

Речевая фонограмма, различные звуковые эффекты, эхо, реверберация, звуковая перспектива.

В плане муз. оформления должны быть предусмотрены все окончательно-установленные моменты действия, где должна звучать музыка. Указанные музыкальные произведения и фрагменты из них, вид звучания, продолжительность. Реплики на начало и окончание музыки. В дальнейшем все это ложится в основу так называемой музыкально-шумовой партитуры по которой ведется музыкальное сопровождение представления.

В добавлении выразительных возможностей речевой фонограммы: воспроизведение документальных записей и предание публицистического характера представлению, озвучивание внутреннего монолога, воспроизведение речи автора, ведущего, комментатора. Воспроизведение речи неодушевленных предметов и фантастических персонажей.

Тема. 2.7 Хореография в театрализованном представлении.

Хореография основана на музыкально-организованных, условных, образно-выразительных движениях человеческого тела. Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике и в реальной жизни. Хореография, опираясь на музыку, отбирает множество реальных жизненных движений, образно-выразительные средства, которые она обобщает и организует по законам ритма, симметрии, орнаментального узора и декоративного целого. Хореографии без музыки не существует. Она усиливает танцевальную пластику, дает ей эмоциональную и ритмическую основу.

Хореография – зрелищное искусство, где существует не только временна и пространственная композиция, это еще и зрительный облик танцующих (отсюда роль костюма, декоративного оформления, света, звука и т.д.). Высшей формой хореографии является балет. Он является разновидностью музыкального театра. В современной хореографии различается танец: бытовой (народный бальный) и сценический (эстрадный балет). В балете хореография является центром синтеза искусств, где органично соединяется музыка и театр.

Одним из древних видов народного искусства является народный танец. Он складывается и развивается под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни народа. Народный танец - это результат коллективного творчества. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движения, прием соотношения движения с музыкой. В свою очередь, он делится на фольклорный, сценический и характерный.

Бальные танцы – это современное обозначение танцев, которые служат для массового развлечения и исполняется парой, или большим количеством участников на танцевальных площадках. Бальный танец часто называют бытовым. Он танцевался в народе, затем, обработавшись, выходит на сцену (гавот, менуэт и т.д.).

Эстрадный танец – все танцы, которые танцуются на сцене (джазовый, модерн и т.д.).

В театрализованном представлении мы используем сценические виды танца - большие формы, как балет, массовые многоплановые ансамблевые танцы, хороводы, пляски, а также сольные и дуэтный танцы, сюжетные и бессюжетные, тематические, где раскрываются различные темы: мира, дружбы и т.д.

Режиссер использует все выразительные средства хореографии: пантомиму, жест, мимику, музыкальный ритм, рисунок. Танец обогащается театральным реквизитом и костюмом. Танец подчиняется основным законам восприятия зрителя: жизненность, целостность, действенность, подчинение второстепенного главному, соотношение формы содержанию, и частным законам:

- законы ракурсов (фас, профиль, спиной полуфас, полуспинные);
- соотношение коллектива исполнителей (или все маленькие и толстенные, или все высокие и худые => все исполнители приблизительно одинаковые);
- соотношение музыки и цвета костюма;
- соотношение музыки и формы костюма;
- соотношение рисунка, танца, его лексики (движения) и костюма (сложный костюм,

- рисунок, или ритмичный танец не танцуется в длинных платьях);
- законы правой и левой стороны; - и т.д.

Танец в театрализованном представлении может существовать как отдельный номер со своими законами, и как органически, не выходящий из рамок сюжета представления. Пластический мотив танца подчиняется общему замыслу.

В празднике используются из хореографии бытовые несценические виды танца. Большую роль здесь играет импровизационное. Массовый импровизационный танец представляет собой спонтанную реакцию человека на отличающиеся события. Это вид неорганизованной специально художественной самодеятельности, потребность которой живет в народе и отражается, прежде всего, в фольклорных формах. Танцевальная импровизация, она эмоционально окрашена, и поэтому может служить для передачи чувств, отношения к отличающемуся событию.

В число основных особенностей хореографии народного праздника необходимо отметить бытовую направленность, делающую хореографию доступной для запоминания, воспроизведения, коллективного творчества.

Важна также игровая специфика, регулирующая поведения участников в хороводе, пляске, перепляске.

Произвольно оторванная от праздника хореография теряет значительную часть своего содержания. Непонятными становятся действия пляшущих. Уходит танцевальный подтекст и многое другое. Танец превращается в дивертисмент, перестает быть языком общения его участников.

Народная праздничная хореография обладает массовостью. В ней развита контактно установившееся немало, способное преодолеть существующую ныне в праздниках оппозицию: зритель-участник.

Незнание традиционных норм воплощения танцевальных традиций приводит к хаотическому набору хореографических элементов.

Игровая сфера хореографии предполагает большую демократию и равенство всех ее членов, что создает большие возможности для индивидуального творчества. Исполнитель становится творцом.

Недостаточно освоить внешние танцевальные выражения традиций, необходимо проникнуть, в суть игровых ситуаций. Только это позволит овладеть механизмом хореографической импровизации, творческой активности, без которой немислима подлинная народная хореография.

ОБОБЩАЮЩАЯ ЛЕКЦИЯ

Сценарий – основа театрализованного действия. Сценарий – предметно-изобразительная и композиционная основа театрализованного представления, в которой с прямой речью персонажей свободно взаимодействует описательно-повествовательная речь. Прямая речь имеет форму монолога или диалога.

Сценарий – литературная основа массового праздника и спортивно-художественного представления. Главной особенностью такого сценария является публицистичность и его документальная основа. Сердцевина праздника – реальное событие. Вторая особенность сценария – его синтетический собирательный характер (все виды искусств) и различного рода документалистика. Варьирование сочетаний того и другого породило видовое разнообразие представления. В массовом представлении сценарий является своеобразной программой художественной деятельности. В ходе представления за основу сценария берется взаимодействие исполнителей (персонажи, ведущие и т.д.).

Существует 2 этапа работы над сценарием.

Первый – подготовительный:

- поиски эмоционального камертона;
- тема (в её самом общем виде – праздничный календарь);
- определение вида представления;
- место проведения;
- будущие участники – зрители;

Второй этап – непосредственная обработка литературного материала, конкретизация основных элементов замысла:

1. Создание сценарного плана – четкое определение темы будущего праздника.

Два способа развертывания темы: диахронный – ось изображения временная, и синхронный – ось изображения пространственная.

2. Конкретизируя тему, сценарист сталкивается с некой социально-нравственной проблемой, а это не что иное, как основание для будущего драматургического конфликта.

3. а) Идея – с греческого «идея» - понятие, представление сценария.

б) Идейная позиция сценариста.

4. Жанр – эмоциональное отношение автора к изображаемым событиям. Жизнерадостность, патетика, ирония, ностальгия и др. – жанровые краски

пишущего для создания убедительности и оригинальности праздничного действия.

5. Учет особенности аудитории.

6. Отбор жизненного материала по теме сценария.

Документальный и художественный материалы в сценарии театрализованного действия.

Главным признаком драматургии праздничного действия является сочетание художественного, документального и реального материала. Худ материал – совокупность произведений всех видов искусств. Документальный материал – информация о людях, явлениях, событиях, имеющих место в реальной действительности.

Особенности развития действия в сценарии МП.

Разножанровый, разностилевой материал, требует определенного способа объединения – поэтому важнейшим элементом замысла является сценарный ход.

Сценарный ход – это прием, который на основе какого-либо конструктивного принципа организует материал и придает ему смысловую художественную целостность, чаще всего выступает в виде развернутой метафоры. Документальный и художественный материал, подобранный в соответствии с темой будущего сценария, образует основной смысловой ряд, а сценарный ход создает дополнительный.

Критерий отбора материала: соответствие теме, идея сценария, наличие конкретного адресата, новизна, проблемность, возможность сценической обработки.

Форма записи:

1. Ремарка – с фр. «ремарк» - замечание, пояснение. Указание автора в тексте сценария на поступки героев, их жесты, мимику, обстановку действия. Описание предполагаемого поведения участников праздника, условий игр, конкурсов и т.д. Краткая ремарка, находящаяся внутри прямой речи заключается в скобки, более подробная выделяется графически.

2. Монолог – с греч. «моно» - один, «логос» - слово» - речь действующего лица, выключенная из разговорного общения персонажей. В праздничной драматургии – речь конференсье или ведущего, обращенная к артистам или участникам торжества.

3. Диалог – с греч. «диалогос» разговор, беседа – форма устной речи, разговор 2-х или нескольких персонажей в ТП, а также ведущего с участниками праздничного действия.

Описательно-повествовательная речь в сценарии выступает в форме ремарки.

Оформление

Титульный лист сценария представления начинается с полного названия организации, от которой выступает сценарист. Затем следуют: имя и фамилия сценариста, художественное название сценария, жанровая расшифровка, место и год издания.

Текст сценария представления начинается с развернутой ремарки (описания места действия). Служебная ремарка – ремарка внутри текста, всегда помещается в скобках. Самостоятельная ремарка выделяется интервалами, не заключается в скобки. Имена персонажей выделяются шрифтом и отделяются от прямой речи точкой.

Режиссерский замысел массового праздника.

Постановочный план и его структура

Замысел – это художественно образное оформление поставленной педагогической цели в конкретно осязаемой временной и пространственно-пластической разрешенности. В деятельности драматурга часто складывается как решение. Замысел является основой для литературно-драматической работы над сценарием. Замысел предполагает продуманность, четкость, разумное соотношение целого и частного и их подчинение художественной целостности.

Возникновение замысла – связано с начальным периодом творческой работы режиссера. Основная задача этого периода – написание сценария массового представления. В нем должен угадываться каркас будущего сооружения и его драматургические компоненты и опорные точки, которые будут положены в основу представления.

Разработка замысла – охватывает период «сочинения» представления, когда режиссер находит сценическую форму для того содержания, которое заключено в сценарий и выявлено в процессе предварительной работы над ней.

Сюда входят:

- верное понимание идеи;
- темы;
- сверхзадачи;
- сквозное действие;
- логические цепи событий;

- отбор главных эпизодов;
- трактовка образов – характеров действующих лиц;
- выделение конкретной обстановки и атмосферы, в которой развивается сюжет, решение вопроса о жанре.

Создание замысла – длительный творческий процесс. Итогом разработки замысла будет составление постановочного плана, в котором режиссер намечает путь конкретизации своего замысла.

Постановочный план – включает все мероприятия по организации будущего представления (с первой репетиции до выпуска представления). В процессе разработки кое-что в плане может измениться.

В постановочный план входят:

1. Идея постановки и её выражение в сверхзадаче представления.
2. Сквозное действие представления и логическая цепь событий.
3. Главные эпизоды и верная расстановка идейно-смысловых акцентов.
4. Характеристика действующих лиц и трактовка ролей, исходя из решения главного конфликта.
5. Сверхзадача и сквозное действие каждой роли. Логические цепи поступков героев в каждом эпизоде.
6. Конкретная обстановка, в которой развивается сюжет представления.
7. Атмосфера представления и отдельных сцен. Соотношение целого и частей, решение в ритмах и темпах представления.
8. Жанр массового представления – решение.
9. Принципы мизансценировки.
10. Оформление представления: декорации, бутафория, реквизит, свет, музыка, шумы и т.д.
11. Календарный план работы:
 - А) Содержание репетиций.
 - Б) Учебные мероприятия (лекции, беседы, занятия по речи и актерскому мастерству и т. д.)
 - В) Дата выхода массового представления.
12. К постановочному плану прилагаются эскизы декораций, костюмов, списки реквизита и смета необходимых расходов.

Монтаж, как способ наиболее лаконичного построения сюжета.

Виды монтажа.

Монтаж (от фр. «монтаж» - сборка, соединение).

Подбор и соединение отдельных частей чего-либо (на основе их сопоставления, сравнения) с помощью использования различных приемов для создания художественного и смыслового единства. В наиболее чистом виде монтаж существует в кинематографе, а поэтому для понимания сути его воспользуемся еще одним определением, которое принадлежит известному советскому кинорежиссеру В. Пудовкину: «Монтаж есть новый, найденный и развиваемый киноискусством метод выявления и показа всех от поверхностных до самых глубоких связей, существующих в реальной действительности». Этот метод стал одним из главных в практике театрализованных праздничных форм работы. Сама природа праздника (отсутствие явного деления на сцену и зал, на исполнителей и зрителей, активное действие праздничных масс и т.д.) требует соединения очень далеких друг от друга в эстетическом плане явлений. В ряде случаев монтаж понимается лишь как формальный способ соединения материала. Используется самый простой причинно-следственный или хроникальный принцип построения сценария. Более того, при возникновении логичного разрыва между двумя отдельно взятыми фрагментами призываются на помощь так называемые «мостики» (на ТВ и радио – «подводки», которые полностью уничтожают эффект соотнесения смыслов).

Существует несколько разновидностей монтажа, вот некоторые из них:

1. **Последовательный.** Материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одного после другого.
2. **Контрастный.** Материал монтируется таким образом, чтобы столкнуть различные точки зрения на одно и то же событие, сравнить социально-нравственные позиции и ценности.
3. **Параллельный.** Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды.
4. **Ассоциативный.** (лат. «ассоциацио» - соединение). Материал монтируется на основе соприкосновения ассоциативных кругов, которые порождают документальные и художественные фрагменты.

Документальный материал делится надвое. Часть его усваивается сценаристом для создания композиционной структуры праздника (содержание эпизодов, сценарный ход, авторские драматические сцены, текст ведущего), а часть образует самостоятельные монтажные единицы. Это, как правило, документы взятые целиком, без каких либо изменений, с названием, датой выпуска и подписью выпускающего. Предпочтение сценарист отдает тем документам,

которые, по его мнению, будут интересно стыковаться с другим фактическим материалом.

С тем же учетом монтажной отзывчивости сценарист присматривается и к художественному материалу. Круг литературных произведений, попадающих в его поле зрения, определяют тема и сценарный ход, а знание репертуара художественных коллективов города – его профессиональная обязанность.

Тема. ТЕОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Театр как вид искусства. Его художественные средства

Театр (греч. theatron – место для зрелищ) – вид искусства, в котором реальность отражается через сценическое действие, которое осуществляют актёры перед зрителями.

Театральное искусство – часть национальной духовной культуры, зеркало общественного сознания и жизни народа.

Искусство сцены родилось в глубокой древности и в разные времена оно было призвано то развлекать, то воспитывать, то проповедовать. Возможности театра велики, поэтому театральное искусство стремились поставить себе на службу короли и князи, императоры и министры, революционеры и консерваторы.

Каждая эпоха накладывала на театр свои задачи. В Средневековье, например, сценическое пространство мыслили как модель мироздания, где следовало разыграть, повторить таинство творения. В эпоху Возрождения на театр всё чаще стали налагать задачи исправления пороков. В эпоху Просвещения искусство сцены оценивалось очень высоко – как «очищающее нравы» и поощряющее добродетель. Во времена тирании и цензуры театр становился не только кафедрой, но и трибуной. В годы революций XX века появился лозунг «Искусство – оружие» (был популярен в 20-е года XX в.). И театр стал выполнять ещё одну задачу – пропагандистскую.

Итоговое произведение театра – спектакль, который основан на драматургии.

Как любой иной вид искусства, театр обладает своими особыми признаками.

1. Это искусство синтетическое: театральное произведение (спектакль) складывается из текста пьесы, работы режиссёра, актёра, художника и композитора. (В опере и балете решающая роль принадлежит музыке). Соединяет в себе действенное и зрелищное начало и соединяет в себе выразительные средства других искусств: литературы, музыки, живописи, архитектуры, танца и др.

2. Искусство коллективное. Спектакль – результат деятельности многих людей, не только тех, кто появляется на сцене, но и тех, кто шьёт костюмы, мастерит предметы реквизита, устанавливает свет, встречает зрителей. Театр – это и творчество и производство.

Следовательно, можно дать определение, что театр – синтетический и коллективный вид искусства, в котором сценическое действие осуществляют актёры.

3. Театр использует набор художественных средств.

а) *Текст*. В основе театрального представления лежит *текст*. Это пьеса для драматического спектакля, в балете – это либретто. Процесс работы над спектаклем состоит в перенесении драматургического текста на сцену. В результате чего литературное слово становится словом сценическим.

б) *Сценическое пространство*. Первое, что видит зритель после открытия (поднятия) занавеса – это *сценическое пространство*, в котором размещены *декорации*. Они указывают место действия, историческое время, отражают национальный колорит. При помощи пространственных построений можно передать даже настроение персонажей (например, в эпизоде страданий героя погрузить сцену во мрак или затянуть её задник чёрным).

в) *Сцена и зрительный зал*. Ещё с античности сформировались два типа сцены и зрительного зала: сцена-коробка и сцена-амфитеатр. Сцена-коробка предусматривает ярусы и партер, а сцену-амфитеатр зрители окружают с трёх сторон. Сейчас в мире используется два типа.

г) *Театральное здание*. С давних времён театры строились на центральных площадях городов. Архитекторы стремились, чтобы здания были красивыми, привлекали внимания. Приходя в театр, зритель отрешается от повседневной жизни, как бы поднимается над реальностью. Поэтому не случайно в зал часто ведёт украшенная зеркалами лестница.

д) *Музыка*. Усилить эмоциональное воздействие драматического спектакля помогает *музыка*. Иногда она звучит не только во время действия, но и в антракте, чтобы поддержать интерес публики.

е) *Актёр*. Главное лицо спектакля – *актёр*. Создаёт художественный образ разнообразных характеров. Зритель видит перед собой человека, таинственным способом превратившегося в художественный образ – своеобразное произведение искусства. Конечно, произведением искусства является не сам исполнитель, а его роль. Она есть творение актёра, созданное голосом, нервами и чем-то неуловимым – духом, душой. Диалог актёров – это не только слова, но и беседа жестов, поз, взглядов и мимики. Понятия актёр и артист различаются. Актёр – ремесло, профессия. Слово артист (англ. art – искусство) указывает на принадлежность не к определённой профессии, а к искусству вообще, оно подчёркивает высокое качество мастерства. Артист – это художник независимо от того, играет он в театре или работает в иной области (кино).

ж) *Режиссёр*. Чтобы действие на сцене воспринималось как целое, необходимо его продуманно и последовательно организовать. Эти обязанности выполняет

режиссёр. Режиссёр – главный организатор и руководитель театральной постановки. Сотрудничает с художником (создателем зрительного образа спектакля), с композитором (создателем эмоциональной атмосферы спектакля, его музыкально-звукового решения), балетмейстером (создателем пластической выразительности спектакля) и другими. Режиссёр – постановщик, педагог и воспитатель актёра.

Всё, что создано драматургом, актёром, художником, композитором заключено в строгие рамки режиссёрского замысла, что придаёт разнородным элементам завершенность и целостность.

Теории происхождения театра

Наука о театре – театроведение (тэатразнаўства) возникла в конце XIX в. Тогда же появились 2 теории происхождения театра.

Согласно первой, искусство сцены (как западное, так и восточное) развилось из обрядов и магических ритуалов. В подобных действиях всегда присутствовала игра. Участники часто использовали маски и специальные костюмы. Человек «играл» (изображал, например, божество), чтобы воздействовать на окружающий мир – людей, природу, богов. Со временем некоторые обряды превратились в светские игры и стали служить для развлечения; позже участники таких игр отделились от зрителей.

Другая теория связывает происхождение европейского театра с ростом самосознания личности. У человека возникла потребность выразить себя посредством зрелищного искусства, обладающего мощным эмоциональным воздействием.

Виды театра

Первые театральные представления включали в себя слово и пение, танец и движения. Подобные действия отличались синкретизмом. То есть составные части (музыка, слова, движения, танцы) имели такую степень слитности, что зритель не мог вычленивть их в своём сознании и оценить каждую форму отдельно. Постепенно публика начала различать элементы представления, и со временем из них развились известные нам виды театра. Синкретизм сменился синтезом – намеренным соединением различных форм.

В зависимости от преимуществ определённых средств сценической выразительности выделяют следующие **виды театра**:

1. Самый распространённый и популярный вид – **драматический театр**. Главное выразительное средство – слово (неслучайно этот театр иногда называют разговорным). Смысл происходящих на сцене событий, характеры действующих лиц раскрываются с помощью слов, которые складываются в текст (он может быть прозаическим или стихотворным).

2. **Опера** (возникла на рубеже XVI – XVII вв. во Флоренции). В опере условность театра особенно очевидна (в жизни люди не поют, чтобы рассказать о своих чувствах). Главное в опере – музыка. Однако партитура должна быть представлена, разыграна на сцене: содержание произведения раскроется полностью только в сценическом пространстве.

3. В XVI веке на основе придворных и народных танцев начал формироваться **балетный театр**. Само слово «балет» происходит от позднелатинского *ballare* – танцевать. В балете о событиях и взаимоотношениях персонажей рассказывают движения и танцы, которые артисты исполняют под музыку, сочиненную на основе *либретто* (ит. *libretto* – литературный текст оперы или сценарий для балета и пантомимы, в котором излагается содержание – последовательность действий на сцене). В конце XX в. стали распространенными бессюжетные спектакли, созданные на музыку симфонических произведений. Ставит подобные произведения *хореограф* (древнегр. хорей – пляска, графо – пишу).

Некоторые определяют нижестоящие виды театров, как
ПРОМЕЖУТОЧНЫЕ.

4. **Оперетта**. История оперетты насчитывает чуть больше, чем полтора века. Некоторые учёные считают её самостоятельным видом театрального искусства, другие жанром (тоже самое и о мюзикле). Первые спектакли, преимущественно комического содержания, появились во второй половине XIX в. в парижском театре «Буфф-Паризьен». Сюжеты оперетты обычно комедийные, разговорные диалоги чередуются с пением и танцами. Иногда музыкальные номера не связаны с сюжетом и являются интермедиями.

5. **Мюзикл**. В конце 19 столетия в США появляется мюзикл. Это сценическое произведение (по сюжету как комическое, так и драматическое), в котором используются формы эстрадного искусства, драматического театра, балета и оперы, бытового танца. В оперетте музыкальные фрагменты могут быть вставными, то в мюзикле – никогда, они «растворены» в действии. Мюзикл – искусство для всех. Сюжеты, как правило, просты, а мелодии часто становятся шлягерами. История мюзикла началась в 1866 г. – тогда в Нью-Йорке было показано музыкально-драматическое представление «Чёрный плут» («Злодей-мошенник»). Успех был ошеломляющим и неожиданным. Наиболее удачные мюзиклы были экранизированы: «Кабаре», «Шербургские зонтики», «Звуки музыки».

6. **Пантомима**. Самый древний вид театральных представлений, которые зародилось в античности (греч. «пантОмимос» – всё воспроизводящий подражанием). Современная пантомима – спектакли без слов: это или короткие номера, или развёрнутое сценическое действие с сюжетом. Сторонники этого вида театра считают, что жест правдивее и ярче слова.

7. **Театры-кабаре**. В последнюю четверть XIX в. по всей Европе, но в первую очередь во Франции, стали создаваться театры-кабаре, в которой соединились формы театра, эстрады, ресторанного пения. Наиболее знаменитыми и популярными были «Чёрная кошка» в Париже, «Одиннадцать

палачей» в Мюнхене, «Пропади всё пропадом» в Берлине, «Кривое зеркало» в Петербурге. В помещениях кафе собирались люди искусства, и это создавало особую атмосферу. Пространство таких представлений представляло собой чаще всего подвал – как нечто необыкновенное, немного запретное, подпольное. С кабаре-представлениями (короткими сценками, пародиями или песнями) и для публики и для исполнителей было связано особое переживание – чувство ничем не скованной свободы.

8. Кукольный театр. Особый вид театрального представления. В Европе появился в период античности. В Древней Греции и Риме игрались домашние спектакли. С того времени театр изменился, но осталось главное – в представлениях участвуют только куклы. Впрочем, в последнее время, куклы часто делят сцену с актёрами.

Наиболее распространены куклы, управляемые при помощи ниток, перчаточные и тростевые.

Особая форма кукольного театра – театр марионеток, деревянных кукол.

9. Детский театр. Особый вид театра – Детский театр. Одной из первых детских постановок стала работа Московского художественного театра. В 1908 году Станиславский поставил пьесу-сказку «Синяя птица». Эта постановка определила путь развития сценического искусства для детей – такой театр обязан быть понятен ребёнку, но не в коем случае не примитивным, не одномерным.

В 1918 году в Москве открылся Первый детский театр Московского Совета (ныне Центральный детский театр). В первых театрах в основном шла инсценировка сказок. Постепенно появились драматурги, которые писали специально для детей.

10. Эстрадный театр.

11. Театр миниатюр.

Основные составляющие театра:

Драматургия. Актёрское искусство. Режиссёрское искусство. Театральное пространство и мастерство художника. Искусство композитора

ДРАМАТУРГИЯ. Собираясь поставить спектакль, его создатели выбирают пьесу – обращаются к драматургии. Особый текст, предназначенный для показа публике, называется **драмой или пьесой** («драма» – древнегреч. – действие, действо), (термин «пьеса» - от франц. – кусок - *более поздний*). Этим словом (пьеса) называли любой фрагмент, который либо представляли актёры, либо исполняли музыканты. В XVIII столетии им стали называть и тексты, написанные для сцены.

Согласно Аристотелю, **драма** является одним из родов литературы наряду с **эпосом** и **лирикой**. И именно драма (согласно Аристотелю) – объединяет признаки того и другого. С XVIII века драмой стали называть не только род литературы, но и жанр драматургии.

Аристотель рассматривал только два жанра – трагедию и комедию (как отмечают некоторые театроведы, существовало три жанра древнегреческой драматургии: комедия, трагедия и сатирическая драма), а в XVIII веке (период Просвещения) появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название драма. Следовательно ДРАМА – это и один из трёх родов литературы и в тоже время жанр внутри одноименного рода.

Плюс ко всему, кроме трагедии, комедии и «среднего» жанра – драмы – с давних пор игрались мимы (от греч. мИмесис – подражание) – короткие сценки чаще всего комического содержания, сочетающие импровизированный диалог, пение и танцы. Позднее, в конце эпохи Возрождения, появилась трагикомедия – в ней соседствовали признаки трагедии и комедии, но от драмы этот жанр отличается тем, что в трагикомедии всегда налицо двойственное отношение к жизни, понятия добра и зла чётко не определены, чёрное и белое могут меняться местами. В XVIII ст. возник ещё один вид пьес – мелодрама (греч. мелос – песнь, мелодия и драма). Первоначально такие спектакли действительно сопровождалась музыкой. Позже мелодрамой стали называть пьесы, где изображаются ужасные события, но всё завершается, как правило, хорошо: добрые люди, пережив горе и потрясение, обретают тихую гавань, а злодеи либо умирают, либо заканчивают свою жизнь за решеткой. Персонажи мелодрамы всегда говорят на повышенных тонах, сопровождая речь резкими жестами, горько плачут или рыдают. В отличие от трагикомедии, зло и добро резко разделены, нравственные выводы не терпят разночтений. Сюжеты и приёмы мелодрамы широко используются в создании современных телесериалов. На рубеже XVIII – XIX вв. в европейских театрах очень популярен стал жанр водевиля. Это вид пьес, где текст (либо прозаический, либо поэтический) всегда чередуется с весёлыми, шутливыми куплетами. В нем много анекдотов, незатейливых нравоучений и т.д. К рубежу XIX – XX вв. также появляется монодрама. Это произведение для сцены (драма, комедия или даже водевиль), написанное для одного актёра.

Драматургией именуют литературные тексты, отличающиеся особыми чертами. В драматических произведениях автор изображает отношения между людьми, их переживания, ошибки и удачи при помощи диалога. Драматические персонажи называются действующими лицами (дзеючыя асобы). О появлении действующих лиц читатели узнают из ремарок – пояснений автора для читателя, постановщика и актёра. Ремарки определяют построение сценического пространства, например, подошёл к столу, зажёт свечу и т.д., иногда, описывают состояние действующих лиц, интонацию, с которой произносится реплика (текст, произнесённый одним персонажем в расчёте на ответ другого).

АКТЁРСКОЕ ИСКУССТВО. Актёрское искусство имеет обрядовое происхождение. Первыми актёрами можно считать жрецов: исполняя ритуалы, они, по сути, играли роль и знать её должны были без запинки. Жрецы

надевали специальные костюмы, иногда маски. У современных актёров есть и другие предшественники – шуты. Они появились в истории человечества очень рано. Шут, как и жрец, приняв на себя роль, не отказывался от неё в течение всей жизни.

Такая «родословная» объясняет двойственное отношение к актёрам. Бытовали две крайние точки зрения. Актёр часто воспринимался зрителями или как избранник – служитель высокого искусства, беседующий с богами, или как легкомысленный и грубый потешник. В первом случае его приравнивали к жрецу, а во втором – к шуту.

В Древней Греции, актёров, исполняющих короткие бытовые сценки, называли *мимами*, т.е. подражателями. (В современном понимании *мим* – актёр, который играет без слов, при помощи пластики тела и мимики). В античном мире родилось и понятие *актёр*, так называли тех, кто играл в трагедиях и комедиях (лат. *aktus* – поступок, действие). Собственно эти два названия и выражают суть актёрского искусства: действие и игра, подражание. Актёр на сцене должен и действовать согласно сюжету пьесы, и играть роль – быть не самим собой, а другим человеком. **Издавна стояли вопросы: актёру необходимо испытывать чувства своего героя или достаточно только показать признаки этих чувств – и зритель поверит; в какой степени актёр должен перевоплощаться в персонаж, который он играет.** В зависимости от ответа – актёры выбирали манеру исполнения. К концу XX в. сложились различные стили актёрского искусства. Стиль составлен из отдельных элементов, как мозаика, но зритель не видит “кирпичиков”, для него актёр на сцене – живой человек, действующий, думающий, страдающий и радующийся. Анализировать и замечать “швы” – дело театральной критики. **Главная задача исполнителя – заставить публику переживать, увлечь зрителя.**

В античную эпоху театральные представления были частью общественной жизни: трагедии и комедии играли на праздниках, посвящённых богу Дионису (Дьянісу). Исполнение пьес (особенно трагедий) требовало мастерства, однако участники спектаклей не считали это занятие профессией и после окончания празднеств возвращались к повседневным делам. Первым профессиональным театром стали спектакли итальянской комедии дель арте, возникшей в XIV веке. Собственно, понятие “комико дель арте” и означает профессиональный актёр. В этот период в Италии обострились разногласия между церковью и театром, существовавшие всегда. Христианская церковь считала актёров “слугами дьявола”. Однако уже на рубеже XVI – XVIII вв. появились сочинения, в которых театральное искусство признавалось занятием полезным, а актёры – воспитателями.

В эпоху Просвещения завязался спор о том, что такое игра актёра: представление или переживание. XVIII столетие – время значительных перемен в театральном искусстве: к сцене стали относиться серьёзно, и вполне естественно, что возник вопрос о сущности актёрского мастерства.

Один из выдающихся мыслителей эпохи Просвещения – драматург и прозаик Дени Дидро (1713-1784 гг.), написал трактат «Парадокс об актёре» (1770 г.). По его мнению, актёру надлежит выступать с холодной, даже “ледяной” головой, “чувствительность” на сцене противопоказана. Сильные чувства следует показывать, а не испытывать. Появились сторонники и “школы представления” («Слёзы актёра текут из его мозга») и “школы переживания” (искусство актёра определяется глубиной внутреннего перевоплощения – это **полная** внутренняя перестройка актёра в соответствии с характером роли, общим замыслом спектакля, его идеей и стилем).

В книге “Правила для актёров” (1803 г.) Гёте утверждал, что актёру следует не только подражать природе, но также научиться следовать идеалу, т.е. “улучшать”, “подправить” природу по законам красоты. Исполнитель, рассуждал Гёте, находится на сцене, на него смотрят – поэтому он должен являть собой образец независимо от того, какую роль играет. Такие требования заставляли следовать норме; природа же театра норме сопротивлялась.

На рубеже XVIII – XIX вв. представители романтизма поддержали “школу переживания”. Они считали, что актёру необходимо жить **страстями** героя и тогда зритель постигнет высшую правду жизни. Появлялись сочинения, в которых высказывалась и другая точка зрения: “актёры – самые своенравные и непредсказуемые участники театрального процесса, они всегда хотели нравиться публике и делали для этого всё, даже, иногда, самые ненормированные и шокирующие поступки”.

К середине XVIII в. одним из основных принципов искусства сцены стал принцип *амплуа* (от фр. – применение). Каждый актёр выбирал себе определённый тип ролей и следовал своему выбору в течение жизни. Существовали амплуа злодея, простака, влюблённого, рассудительного человека (резонёра) и т.д. Актёры, играющие такие персонажи, вырабатывали свои особые приёмы, изобретали специальные жесты, манеру говорить, придумывали отличительную деталь костюма. Против амплуа всегда выступали деятели театра, которые ратовали за обновление искусства сцены. Они справедливо считали, что нет одинаковых злодеев, влюблённых, служанок и поэтому амплуа следует отменить. В XX в. это понятие уже не употреблялось. Однако до сих пор можно видеть, например, такое объявление: “Театр ищет актёра на роли отрицательных персонажей”. Старый принцип оказался живуч.

К концу XIX века в европейских странах сложились национальные стили актёрского искусства. В Италии и отчасти в Австрии любили *импровизацию* (лат. *improvisus* – неожиданный, внезапный) – т.е. способ игры, при котором в момент представления может родиться новый пластический приём или интонация. Французы привыкли следовать правилам, выработанным ещё в XVII в. главным в театре считалось слово, поэтому актёры много работали над

текстом и на спектаклях демонстрировали красоту речи. На российской сцене играли вопреки Дидро – слушая сердце.

К тому времени во многих европейских странах действовали учебные заведения, готовившие актёров. Старейшие из них – Парижская консерватория (включала драматические классы).

XX век подарил искусству театра столько теорий актёрского мастерства, сколько ни одно другое столетие. Одна из самых известных принадлежит Константину Сергеевичу Станиславскому (Алексееву) (1863-1938 гг.), одному из создателей Московского художественного театра. Его труды – “Работа актёра над собой” и “Работа актёра над ролью” стали своеобразной Библией для актёров. Сейчас даже многие новые теории, которые даже опровергают положения Станиславского, так или иначе опираются на эти поистине эпохальные сочинения.

По мнению К.С.Станиславского, достичь правды актёр может, если полностью перевоплотиться, “влезет в шкуру” своего героя. Эту мысль высказал ещё великий русский артист Михаил Семёнович Щепкин, а Станиславский разработал приёмы, при помощи которых можно вжиться в роль. Важным режиссёр считал воспитание актёра – служитель театра должен обладать особой энергетикой, знать, для чего выходит на сцену и что хочет сказать зрителям. “Роль актёра не кончается с отпусканьем занавеса – он обязан и в жизни быть искателем и проводником прекрасного”, - писал Станиславский.

Современный человек часто не может вести себя естественно, согласно своей внутренней сути. Чтобы понять героя, актёр должен “проникнуть” в его душу, когда тот не связан условностями официальной жизни. Станиславский призывал показывать персонажи “через их внутренние истории”.

Долгое время в искусстве сцены не была решена проблема актёрского ансамбля. В спектаклях театра романтизма часто выделяется один актёр, исполнитель главной роли. Иногда зрители следили за парой актёров, особенно если они играли любовный дуэт. В театре XX в. – во многом благодаря Станиславскому – стал важен именно ансамбль актёров. О значимости такого ансамбля писал и другой выдающийся режиссёр – Всеволод Эмильевич Мейерхольд (1870-1940 гг.). Именно “группа лиц” должна развернуть перед зрителем картину жизни, а не один актёр-солист.

В современном театральном мире постепенно складывается новый тип актёра драмтеатра. Такой артист знаком с ведущими школами (Станиславского, Гротовского, Арто, Брехта), интересуется и совсем новыми идеями. Он может выбирать, но чаще в его творчестве вполне мирно уживаются элементы разных школ, приёмы актёрской техники, заимствованные из разных теорий. Актёр конца XX века освоил и приёмы вживания в образ персонажа, и принципы отстранения, и импровизацию.

РЕЖИССЁРСКОЕ ИСКУССТВО. Только на рубеже 18-19 вв. впервые упоминается кто-то главный при подготовке спектакля – появляется новое понятие «режиссёр». Утверждается же новая профессия только на рубеже 19-20 вв.

Режиссёр решает творческие и технические задачи спектакля, руководит и создаёт сценический мир. Режиссер (от нем. – управлять) – следовательно, режиссёр – тот, кто управляет, руководит. Во французском языке наименование имеет профессиональный оттенок: мастер мизансцены. Мизансцена (фр. – постановка на сцене) – это расположение актёров на сценической площадке в каждый момент спектакля. Чередование мизансцен в том порядке, в котором предписывает пьеса, и рождает сценическое действие. Иногда применяется ещё один термин – постановщик. **Процесс работы над спектаклем предусматривает перевод, переложение литературного текста на особый язык сцены.** Режиссёр воспроизводит, т.е. ставит пьесу на сцене при помощи актёров, художника-декоратора, композитора и др., действия и творчество которых подчинены его режиссёрскому замыслу.

Задачи: организационные, педагогические, толкователя пьесы. Режиссёр своего рода хозяин пьесы. Спектакль – это единство режиссерского замысла и актёрской игры. Владимир Иванович Немирович-Данченко (1858-1943 гг.) считал, что режиссёр должен умереть в актёре, т.е. свой замысел режиссёр должен вложить в сознание актёра, именно через него выразить всё, что намерен сказать сам. Для каждой пьесы постановщик обязан найти особую форму жизни на сцене, глубоко проникнуть в замысел автора и понять формы его мышления. С таким подходом спорил знаменитый экспериментатор в области театрального искусства Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Он считал, что режиссёр – это “автор спектакля” и поэтому должен чувствовать себя свободным. Авторский текст, по его мнению, налагает определённые рамки на свободу режиссерского замысла, но рабом текста постановщик не может и не должен быть ни в коем случае.

Подобные споры продолжаются по сей день, так как с появлением фигуры режиссёр в театральном процессе большую роль стала играть интерпретация, т.е. понимание, объяснение пьесы постановщиком. На сколько режиссёр свободен в истолковании литературного текста? Что интересует постановщика спектакля в первую очередь: пьеса или возможность выразить свои идеи, переосмыслив или даже исказив замысел драматурга? Это всё зависит от индивидуальности режиссёра, его воли, его понимания сущности проблем бытия – следовательно, от его мировоззрения. Границы свободы интерпретации в режиссёрском искусстве определяет сам режиссёр.

Режиссёр должен освоить формы именно художественного образного мышления, создать собственный образ мира. В спектакле образы складываются из актёрской игры, ритма, темпа, зависят от построения сценического пространства. Не имеет смысла, кто работает над определёнными элементами

спектакля, важен результат – воздействие на публику, наиболее яркое выражение сути режиссёрского замысла.

ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО И МАСТЕРСТВО ХУДОЖНИКА.

Термин сценография (греч. скенЕ – палатка и графо – пишу) появился сравнительно недавно. Прежде говорили о театральном-декорационном искусстве. Сюда включалось оформление сцены, обозначение места действия, стиль костюмов персонажей, особенности реквизита. Создание зрительных образов театрального спектакля при помощи декораций, костюмов, освещения, грима, реквизита и бутафорий. Понятие же сценография значительно шире. Художник-сценограф строит театральное пространство, учитывая взаимодействие сцены и зрительного зала.

В античном театре амфитеатр (греч. амфи – с обеих сторон, кругом и театрон – место зрелищ) с местами, возвышавшимися уступами, охватывал с трёх сторон небольшую круглую площадку – орхестру (греч. орхЕомай – танцую), на которую выходили актёры и хор. Они появлялись из здания скены (в то время абсолютно низкое, что был виден простор), где хранились костюмы и маски, проходили через просцениум – площадку перед стеной скены – и по небольшим лесенкам спускались на орхестру. Зрителю, смотревшему сверху и сбоку из амфитеатра, пустая круглая плоскость орхестры казалась фоном для фигуры актёра, античная драматургия не предполагала изображения конкретного места действия.

Постепенно появились более сложные решения места деятельности. Полукруглый амфитеатр «придвинули» к игровой площадке. За спинами актёров теперь возвышалась высокая сцена, отгораживающая театр от внешнего мира. Потом придумали навес – потолок, защищающий актёров от яркого солнца и дождя. Возник вопрос о постройке театрального помещения. Эта задача была решена в эпоху эллинизма (IV – I вв. до н. э.). В Древнем Риме уже возводились каменные и деревянные здания. Появились новые проблемы: специальный свет, картинка фона, которая будет перед глазами зрителя на протяжении нескольких часов. В реальную архитектурную композицию вставляли рамы с холстами – другие здания, интерьеры, и тем самым на игровой площадке создавалась иллюзия иного пространства. Порой на холсте писали пейзаж, как бы проламывая стену и вырываясь в мир, загороженный армом.

История подарила театру многое, что дошло и широко используется в наши дни. В эпоху Возрождения введено понятие линия рампы – граница между зрительским и игровым пространством (до сих пор обозначают маленькими светильниками со специальными отражателями, чтобы лучше осветить сцену и лица актёров).

К концу XVII века в театральной архитектуре окончательно оформилась сценаробка, которая стала привычной для большинства современных театров.

Особое внимание художники вплоть до конца XIX века уделяли тому, каким способом сохранить у зрителя ощущение, что в этой коробке заключено огромное пространство. Эта так называемая *итальянская сцена* стала самой распространённой в европейском театре.

В пределах итальянской сцены-коробки художник, следуя указаниям драматурга, выстраивал декорацию по *планам*: от переднего плана (линии рампы) постепенно «растягивал» изображение и сводил его к заднему плану – плоскому живописному заднику. На кулисах, выстроившихся по обеим сторонам сцены, на плоскостях *падуз* (*горизонтально вытянутых полос ткани, подвешенных на штанге в верхней части сцены. Они скрывают от зрителя сценические приборы над игровой площадкой*) расположено изображение, например, *леса* и т.д.

Как самостоятельный вид искусства театральное декорационное складывается только к середине XIX в. Драматургия начала ставить перед театром новые задачи – не только обозначать место действия или историческую эпоху, но и создание на сцене жизнеподобной среды.

Утверждение на рубеже XIX – XX вв. режиссерского театра вызвало к жизни новые театральные эксперименты, и сценография начала XX в. Пережила в своей истории период открытий.

Театральное пространство в наши дни может обозначить и Вселенную, и комнату в обыкновенной квартире. Это зависит от того, какие задачи ставят и решают создатели спектакля.

Сегодня правильный интерьер сцены, а также мелочи, отдельные предметы реквизита не только помогает актёрам «не играть, а жить», а зрителю обозначить место действия или историческую эпоху, но также позволяет решить основную театральную проблему взаимодействия игрового и зрительного пространств.

Приёмы некоторых режиссёров в союзе со сценографами.

В первой постановке пьесы Чехова «Вишнёвый сад» в 1904 г. К.С. Станиславский вместе с театральным художником Виктором Андреевичем Симовым сочинил на бумаге план практически всего усадебного дома, хотя в спектакле зрителю были показаны только две комнаты. Но если актёры представляют себе дом целиком, знают, откуда они вошли в комнату на сцене, куда ведёт каждая дверь, где была детская и т.д. их ощущения неизбежно передаются залу.

В начале 20-х гг. в Государственных высших театральных мастерских Всеволода Мейерхольда учились и работали вместе актёры, режиссёры и сценографы. Это было принципиально для его театра. В его спектаклях сценограф-конструктор строил для рабочего-актёра станок-декорацию. Все

детали станка и «инструмент» актёра (его тело, голос) должны были работать в безукоризненной согласии.

Тэма. Рэжысёр. Задачы і функцыі рэжысёра.

Часам здаецца, што рэжысёр – гэта той чалавек, які раздае ролі актёрам, арганізуе рэпетыцыі, назірае за парадкам на сцэне і выходзіць на паклон у канцы спектакля на прэм’еры.

Сапраўды, у чым роля рэжысёра? Драматург піша змест п’есы, мастак стварае дэкарацыі, кампазітару належыць музыка для спектакля, актёр іграе ролі. Аднак, усе складаючыя спектакля належаць рэжысёру.

Прыклад з Сяргеем Уладзіміравічам Абрацэвым (Тэатр лялек у Маскве). - Ён прыдумвае трук? – Не, я сам прапанаваў яму 10 варыянтаў, а ён выбраў. - Ён паказвае Вам, як трэба іграць? - Адкуль, ён можа і тэхнікі лялек не ведае. - А ў чым ён добра разбіраецца? – Цудоўна ставіць святло і асвятляе ляляк. Усе актёры ў гэтым перакананы.

1. Адна з галоўных задач рэжысёра – арганізаваць працу так, каб актёры адчувалі сябе свабоднымі, разняволенымі. Сяброўская атмасфера рэпетыцый сцвярджае актёраў у думцы, што яны творча самастойныя – гэта самае плённае перакананне.

2. Тэатр па-свойму раскрывае змест п’есы, кнігі (і іншага літаратурнага твора), застаўляе па-новаму зразумець, па-іншаму асэнсаваць словы, якія ўжо сталі звыклымі і знаёмымі – у гэтым таксама роля рэжысёра.

Прыклад са знаёмай п’есай У. Шэкспіра “Рамэо і Джульетта”. Але як па-рознаму складаюцца прадстаўленні пра гэты твор у фільме 1968 г. і ў фільме з Леанарда Ды Капрыо.

Рэжысёр адкрывае «нявядомае ў вядомым», напаўняе літаратурныя сцэны музыкай, страсцю, рухам, паэзіяй, па-свойму перачытвае і паказвае п’есу. Менавіта рэжысёр пераводзіць словы літаратурнай мовы на мову сцэнічную.

3. Задумаць форму спектакля – задача рэжысёра.

Мастацтва рэжысёра другаснае (для пісьменніка, мастака, кампазітара крыніцай творчасці з’яўляецца рэчаіснасць), перад рэжысёрам, як і перад актёрам, да пачатку працы ўжо ёсць падрыхтаваная п’еса, сцэнар і г. д. Мастацкая творчасць зараз узнікае на “лініі перасячэння” ўжо вылучаных з рэчаіснасці вобразаў з жыццёвым вопытам, светаўспрыманням рэжысёра (акцёра).

«Чалавек пачынаецца з дзяцінства» – словы Сент-Экзюперы і калі гэта сапраўды так, то менавіта першыя жыццёвыя ўражанні, якія ўвайшлі ў эмацыянальную памяць і становяцца падмуркам творчасці рэжысёра.

Кожнай творчай рабоце папярэднічае ЗАДУМА – гэта прадчуванне цэласнага мастацкага вобраза будучага спектакля. Але задума рэжысёра – гэта не гладкая фармуліроўка, не толькі канспект зместу, але і мадэль формы. Рэжысёрская задума – гэта прадчуванне будучага пластычнага малюнка ўсяго спектакля (рэжысёр павінен бачыць пластычнае адлюстраванне свайго пункту гледжання).

4. Прадумванне і рэалізацыя рэжысёрскай задумы.

5. Каардынацыя і аб'яднанне ўсіх складаючых спектакля (драматург, мастак, музыкант, акцёр). Рэжысёр рэалізуе сваю задуму не непасрэдна, а з дапамогай іншых стваральнікаў спектакля. Рэжысёр, які імкнецца ўсталяваць узаемаразуменне паміж сцэнай і глядацкай залай, ператварае сваю задуму ў цэласную сістэму сцэнічных вобразаў, накіроўвае працу артыстаў, мастака, кампазітара, абапіраючыся на працу драматурга. Кожны з іх развівае задуму рэжысёра на мове свайго мастацтва і ў сваю чаргу, карыстаецца дапамогай і супрацоўніцтвам: **мастак** – электрыкаў, бутафораў, рэквізітараў, касцюмераў, грымёраў, машыністаў, працоўных сцэны; **кампазітар** – загадчыка музычнай часткі, дырыжоры, аркестрантаў, радыста, гукавіка.

Так з дапамогаю складанай сістэмы тэатральнай вытворчасці будуць выкліканы да жыцця зрокавыя і слыхавыя вобразы, у якіх і будзе адлюстравана пастановачная задума. І рэжысёр, клапацячыся пра тое, каб задума не атрымала скажэння, бярэ на сябе кіраўніцтва гэтай сістэмай.

6. Яднанне тэатральнасці і праўды, сінтэз гэтых выразных сродкаў.

Барацьба тэатральнасці і праўдзівасці, пошукі іх сінтэза складаюць змест гісторыі тэатральнай рэжысуры. У асобныя перыяды гісторыі тэатра на першым плане аказвалася праўда акцёрскага перажывання, у другія – “бярэ верх” тэатральнасць. **Але задача рэжысёра – яднанне тэатральнасці і праўды, сінтэз гэтых выразных сродкаў.**

Сем прафесій рэжысёра:

Рэжысёр – творчы арганізатар тэатральнага спектакля, таму рэжысёр павінен быць не толькі эрудыраваным і валявым чалавекам, але і валодаць спецыяльнымі ведамі розных галін тэатральнай творчасці.

1. Літаратарам і літаратуразнаўцам. Часам рэжысёр становіцца сааўтарам драматурга ці адным з аўтараў інсцэніроўкі празаічнага твора, заўсёды ён стваральнік драматычнай тканкі спектакля. Драматургія – вобласць, якая

непасрэдна мяжуе з рэжысурай. А літаратуразнайцам – паколькі інакш як ён правядзе падрабязнейшы аналіз літаратурнай крыніцы.

2. Акцёрам. Для таго, каб дапамагчы артысту стварыць на сцэне вобраз героя, рэжысёру неабходна і самому быць акцёрам.

3. Педагогам (*расказаць пра перавагі рэжысёра-педагога перад рэжысёрам-пастаноўчыкам*).

4. Псіхолагам. Паколькі неабходна правільна вызначаць сістэму чалавечых паводзін, а таксама фізіялагічную і псіхалагічную рэакцыю чалавека ў пэўнай сітуацыі.

5. Абавязаны валодаць асновамі выяўленчага мастацтва (для супрацоўніцтва з мастаком-сцэнографам).

6. Абавязаны разбірацца ў законах музыкі. Яму ствараць музычную і гукавую партытуру, вывяраць тэмп і рытм сцэнічнага твора.

+ арганізатарскія якасці, аратарскае майстэрства, харызма.

7. Рэжысёрам. Не толькі валодаць усім наборам ведаў і навыкаў, але і чымсьці большым, што складае сутнасць прафесіі.

Тэма. Гісторыя рэжысуры.

Стагоддзямі тэатр жыў, нават і не здагадваючыся, што можа ўзнікнуць пытанне: навошта патрэбны рэжысёр, бо напрацягу многіх стагоддзяў такога тэрміну проста не існавала. У наш жа час, калі збіраемся на спектакль, нярэдка пытаемся і цікавімся, а хто спектакль паставіў?

Але ў тэатры заўсёды быў чалавек, які займаўся з акцёрамі, мастакамі, вырашаў самыя розныя задачы: творчыя і тэхнічныя. Але працяглы час гэты “персанаж” заставаўся ў цені. Толькі да пачатку XIX ст. у тэатральным асяроддзі пачынаецца ўзгадвацца нехта галоўны пры падрыхтоўцы спектакля – стваральнік сцэнічнага свету. На мяжы XVIII – XIX стст. на старонках нямецкіх тэатральных выданняў з’яўляецца і новае паняцце – “рэжысура”.

Нямецкая мова – regieren – “кіраваць”;

Французская мова – metteur en scene – “майстар мізансцэн” (мае прафесійнае адценне);

Англійская мова – director – “дырэктар – той хто адказвае за ўсё, накіроўвае дзейнасць”.

Аднак, у XIX ст. існаванне новай прафесіі было няпростым: і аўтары, а часам і акцёры не хацелі падпарадкавацца рэжысёру. Стваральнікі спектакля нярэдка проста размяркоўвалі абавязкі: адзін працаваў з акцёрамі, другі вырашаў, як будзе аформлена сцэна, трэці – тлумачыў трупам драматурга.

Не выпадкова ў XIX ст. узніклі такія паняцці, як выяўленчая рэжысура (пастаноўшчыкі займаліся рашэннем сцэнічнай прасторы) і славесная рэжысура (ператварэнне слова напісанага ў слова вымаўленае).

Але гісторыкі лічаць, што рэжысёр існаваў з самага моманту ўзнікнення тэатра, задоўга да з'яўлення самога паняцця і тэрміна “рэжысёр”, і ў нечым яны маюць рацыю: нехта заўсёды займаўся падрыхтоўкай спектакля. Існуе і іншае меркаванне: рэжысура ўзнікае толькі са з'яўленнем асаблівага тыпу драматургіі, якая патрабавала складанай пабудовы сцэнічнага дзеяння, працы з акцёрскім ансамблем, стварэння сцэнічнай атмасферы. Такая драма з'явілася ў апошняй чвэрці XIX ст. – новая драма і менавіта ў гэты час у тэатр прыйшлі тыя, хто тлумачыў гэтую драматургію – рэжысёры, якія імкнуліся стварыць на сцэне асаблівы мастацкі свет. Спектакль зараз разумелі як нешта цэльнае, і ён (рэжысёр) павінен быў падцвердзіць адзінства задумы і акцёрскай ігры. Само паняцце “задумка” таксама наразілася ў канцы XIX стагоддзя.

Аднак ідэя рэжысуры ўзнікла амаль на стагоддзе раней: нямецкія рамантыкі канца XVIII – першай паловы XIX стагоддзяў казалі пра тэатральны спектакль як пра самастойны свет, які ствараецца мастаком-творцам.

Рускі пісьменнік і драматург Міхаіл Васільевіч Гоголь (1809 - 1852) лічыў, што ў тэатры нехта павінен “заведываць і трагедыяй і камедыяй” – ён называў такога “акцёра-мастака” “хораправадыром” (хоровождём rus), але ў рускім тэатры ў 40-ыя гг. XIX ст. гэта здавалася толькі мрояй, утопіяй. Да думкі пра неабходнасць рэжысуры ў Расіі прыйшлі пазней, чым у Еўропе – толькі ў самым канцы XIX стагоддзя.

Рэжысёр – стварае спектакль – асаблівы тэатральны твор – такая думка канчаткова сцвердзілася ў тэарэтыкаў і практыкаў тэатра толькі на мяжы XIX – XX стагоддзяў. Але ў музычным тэатры балейтмайстар (ці харэограф) з'явіўся значна раней. Стваральнікі балетаў XVIII ст. і асабліва XIX ст., калі сцэну заваяваў рамантычны балет, – гэта пэўныя папярэднікі сучасных рэжысёраў. Мяжа XIX – XX стст. – час сцвярджэння новай прафесіі рэжысёра, новага мастацтва – рэжысёрскага. Канец XIX ст. – час з'яўлення буйных рэжысёраў. Але спектакль – гэта агульны твор і рэжысёра і акцёра. Адзін са стваральнікаў Маскоўскага мастацкага тэатра (МХАТ) Уладзімір Іванавіч Неміровіч-Данчанка (1858 – 1943) лічыў: “рэжысёр павінен памерці ў акцёры”, г. зн. сваю задуму рэжысёр павінен укласці ў свядомасць акцёра, менавіта праз яго адлюстраваць усё, што мае намер сказаць сам. Для кожнай п'есы пастаноўшчык павінен знайсці асаблівую форму жыцця на сцэне, глыбока пранікнуцца ў задуму аўтара, зразумець формы яго мыслення. З такім падыходам спрачаўся эксперыментатар Усевалад Эмільевіч Мейерхольд (1870 – 1940). Ён лічыў, што рэжысёр – “аўтар спектакля”, таму павінен адчуваць сябе цалкам свабодным, а паколькі аўтарскі тэкст накладвае пэўныя межы на свабоду яго рэжысёрскай задумы, то рабом тэксту рэжысёр не павінен быць! Падобныя спрэчкі працягваюцца і зараз, паколькі са з'яўленнем рэжысёра ў

тэатральным працэсе вялікую ролю пачала іграць інтэрпрэтацыя – разуменне, тлумачэнне п’есы пастаноўшчыкам.

Рэжысёрскае мастацтва – гэта перш за ўсё вобразнае мысленне. У спектакле вобразы складваюцца з акцёрскай ігры, рытма, тэмпа, залежаць ад пабудовы сцэнічнай прасторы. На сцэнічнай пляцоўцы могуць сутыкацца разнастайныя стылі, розныя творчыя погляды. Рэжысёр павінен злучыць усе элементы ў адно цэлае, улічваючы пры гэтым асаблівасці характараў акцёраў і густы мастака. Акцёры і мастак-сцэнограф адначасова і самастойныя і падпарадкаваныя воле рэжысёра-пастаноўшчыка, які павінен памятаць пра патроеную падпарадкаванасць акцёра: ён павінен кіравацца тэкстам п’есы (вымаўляць словы, напісаныя драматургам), ісці за рэжысёрскімі ўказаннямі і засвоіць прастору, пабудаваную сцэнографам.

Гісторыя тэатра XX стагоддзя паказала, што па жаданню рэжысёра і пры дапамозе акцёраў, якія ўвасабляюць яго задуму, можа быць нават зменены жанр п’есы, якая пакладзена ў аснову спектакля. Камедыйны тэкст, па волі пастаноўшчыка, набывае рысы трагедыі, трагічны сюжэт трактуецца як сатырычны, а драматычны персанаж выглядае смешным.

Сапраўдны твор тэатральнага мастацтва нараджаецца толькі ў творчай садружнасці ўсіх удзельнікаў сцэнічнага дзеяння, але вядучая роля рэжысёра абавязкова павінна захавацца.

Тэма. К.С.Станіслаўскі аб прафесійнай этыцы.

“Этыка” К.С.Станіслаўскага – вучэнне пра маральны бок акцёрскай і рэжысёрскай прафесіі, як “атмасфера для развіцця таленту”.

Асноўныя заветы “этыкі” К.С.Станіслаўскага:

“Асаблівасць тэатра як мастацтва калектыўнага ў тым, што спектакль – вынік дзейнасці шматлікіх асоб (прычым творчых), розных спецыяльнасцяў”, таму К.С.Станіслаўскі кажа пра:

Неабходнасць распрацоўкі і практычнага выканання не толькі мастацкай, але і рамеснай (прафесійнай) дысцыпліны;

Бесперапынную працу над сабой;

Жорсткую патрабавальнасць да сябе і да іншых;

Завет “любіць мастацтва ў сабе, а не сябе ў мастацтве”;

Патрабаванні да акцёра і рэжысёра і іх паводзін не толькі ў тэатры (“тэатр – храм, акцёр – жрэц”), але і за яго межамі, у грамадстве.

Тэма. Методыка работы рэжысёра над п'есай і спектаклем

1. Рэжысёрская задума спектакля. Рэжысёрская задума спектакля ("первооцшчэнне рашенне" /Г.А.Таўстаногаў/). Праца над задумай: а) ідэйнае вытлумачэнне (інтэрпрэтацыя) п'есы; б) характарыстыка асобных персанажаў; в) вызначэнне жанравых і стылістычных асаблівасцей акцёрскага выканання ў дадзеным спектаклі; г) рашэнне спектакля ў часе (рытмах і тэмпях); д) рашэнне спектакля ў прасторы (характар мізансцэн і планіровак); е) вызначэнне характару і прынцыпаў музычна-шумаваго і дэкарацыйна-мастацкага афармлення. Разуменне ўзаемасувязей зместу п'есы, яе жанрава-стылістычных асаблівасцей, тыпу пабудовы канфлікту і сцэнічнай формы ўвасаблення. "Вырастанне" ўсіх элементаў задумы спектакля з аднаго агульнага "кораня" - зерня п'есы. Вядучая роля скразнаго дзеяння і звышзадачы ва ўвасабленні цэласнасці спектакля і супадпарадкаванні ўсіх яго элементаў.

2. Рэжысёрскі аналіз п'есы.

Аналіз творчасці аўтара: вывучэнне біяграфіі драматурга, яго думак, поглядаў, інтарэсаў (праз дзённікі, мастацкія творы, лісты, навуковыя і публіцыстычныя артыкулы і інш.); час і месца, асноўная тэма, ідэя, "зерне" і звышзадача творчасці драматурга, яе літаратурна-мастацкія асаблівасці; асноўныя этапы творчага жыцця аўтара, стылёва-моўныя асаблівасці яго драматургіі; роля і месца дадзенага твора ў творчай спадчыне; гісторыя пастановак і іх ацэнка крытыкай.

Тэма п'есы. Вызначэнне асноўнай тэмы - вылучэнне аб'екта ці з'яў рэчаіснасці, якія знайшлі сваё адлюстраванне ў дадзенай п'есе. Наяўнасць галоўнай (убірае ўсе астатнія і надае цэласнасць аўтарскаму твору) і другарадных тэм. Канкрэтнасць тэмы. Тэма як аб'ектыўны бок узнаўлення рэчаіснасці ў п'есе. Памылка ў вызначэнні тэмы п'есы - шлях да няправільнага вызначэння яе ідэі.

Ідэя п'есы. Вызначэнне галоўнай ідэі п'есы - адлюстраванне пачуццяў і думак аўтара адносна ўвасаблення рэчаіснасці ў драматычным творы. Сувязь галоўнай ідэі п'есы з асноўнай тэмай п'есы і звышзадачай аўтара. Абстрактнасць ідэі як вынік і абагульненне аўтарскай думкі аб дадзеным прадмеце адлюстравання. Непарыўная сувязь тэмы і ідэі, канкрэтнага і абстрактнага, індывідуальнага і агульнага, аб'ектыўнага і суб'ектыўнага. Наяўнасць і вызначэнне (акрамя галоўнай) і другарадных тэм.

Звышзадача. Вызначэнне звышзадачы як галоўнай ідэйнай мэты, дзеля якой (або дзеля чаго) ствараюцца п'еса і спектакль. Звышзадача як штуршок творчай актыўнасці рэжысёра, вызначэнне напрамкаў работы яго фантазіі ў галіне прапанаваных абставін п'есы; узбуджальнік жывога водгуку ў душы артыста - творцы ролі і нефармальнага, чалавечага, непасрэднага перажывання. Сувязь звышзадачы са скразным дзеяннем - дзейсным, актыўным шляхам да

дасягнення аўтарскай звышзадачы. Сувязь скразнога дзеяння з жанрам і стылем п'есы і арганічным жыццём акцёра ў прапанаваных абставінах п'есы і ролі. Контрдзеянне і яго роля ў дасягненні аўтарскай звышзадачы.

Сюжэт п'есы - паказ развіцця дзеяння, ходу падзей, кароткі змест п'есы, вылучэнне рэжысёрам асноўнай сюжэтнай канвы, аддзяленне яе ад другарадных сюжэтных ліній драматычнага твора. Вызначэнне перыпетый сюжэта, яго роля ў распрацоўцы рэжысёрска-пастановачнай задумы.

Фабула п'есы - аб'яднанне ў прычынна-выніковых сувязях і паслядоўнасці фактаў і падзей, асноўныя падзеі п'есы, кароткі іх пераказ.

Кампазіцыя п'есы - мастацтва складання, упарадкавання, кампануюкі састаўных частак п'есы (спектакля), мэта якога - дасягненне адзінства складанага цэлага пры гарманічных суадносінах, супадпарадкаванасці яго частак.

Арыстоцель ("Паэтыка", V ст. да н.э.) аб кампазіцыі: вучэнне аб завязцы (падзеі, якія адбываюцца па-за драмай і часткова ў ёй) і развязцы (усё астатняе). Г.Фрэйтаг аб пабудове драмы ("Тэорыя драмы", 1863), яе асноўныя часткі: эспацыя (уступ), завязка (узыходжанне), кульмінацыя (найвышэйшая кропка развіцця падзей), спад (паварот) падзей і катастрофа (развязка), а таксама "дапаможныя абставіны": "стрэсавы" ці "трагічны элемент", момант "апошняга напружання". "Трыяда" Г.Гегеля: пачатак барацьбы, яе ход і вынік. Сучасная структура рэалістычнай п'есы: пралог (не заўсёды), эспацыя, завязка дзеяння, кульмінацыя, развязка, эпілог (не заўсёды). Роля вызначэння дакладнай кампазіцыйнай (архітэктанічнай) пабудовы п'есы.

Работа над кампазіцыяй спектакля: вызначэнне асноўных падзей, дзейсных фактаў спектакля, расстаноўка акцэнтаў, рэжысёрская ацэнка тых ці іншых падзей, асноўных момантаў развіцця дзеяння, тэмп і рытм спектакля. Кампазіцыя спектакля як арганізацыя дзеяння ў канкрэтнай прасторы і часе. Улік жанрава-стылістычных асаблівасцей п'есы, асаблівасцей развіцця канфлікту і спецыфікі ўспрымання п'есы глядачом пры кампазіцыйнай пабудове спектакля.

Жанр п'есы, яго вызначэнне. Трагедыя, камедыя і драма як асноўныя жанры драматургіі. Іх паходжанне і развіццё. Выяўленне эмацыянальных адносін аўтара да аб'екта адлюстравання ў жанрах трагікамедыі, трагіфарса і інш.

Спасціжэнне жанравых асаблівасцей п'есы - шлях да канкрэтнага сцэнічнага вырашэння спектакля. Жанр як пачуццё (адчуванне) рэжысёрам п'есы, яе стылістычных асаблівасцей і рэалізацыя апошніх у акцёрскай творчасці. Неабходнасць раскрыцця, вывучэння "прыроды пачуццяў" разнажанравага твора ў мэтах вызначэння "настройкі" акцёрскай душы. Пошук "эмацыянальнага штуршка" для стварэння аўтарам п'есы пэўнага жанру і вывучэнне логікі аўтарскіх рэмарак для спасціжэння жанравай прыроды п'есы.

контрдзеянне, звышзадача, прапанаваныя абставіны, што ўзнікаюць па ходзе спектакля) (Б.Е.Захава). Прапанаваныя абставіны ролі. Роля чароўнага "калі б..." у стварэнні сцэнічнага вобраза. Прапанаваныя абставіны эпізода.

Падзея. Падзейны рад п'есы. Дзейная аснова падзеі. Трактоўка падзеі як той ці іншай значнай з'явы, факта грамадскага або асабістага жыцця. Блытаніна паняццяў "падзея", "дзейсны факт" і "канфліктны факт". Падзея як здарэнне, якое адбываецца "тут, сёння, зараз" (М.В.Кнэбель) і змяняе лінію паводзін дзеючых асоб. "Дзейсны факт" факт, які выклікае дзеянне (учынак) той ці іншай дзеючай асобы п'есы, але істотна не змяняе ход падзей. "Канфліктны факт" – факт, які выклікае стварэнне драматычнай калізій, але не заўсёды перарастае ў канфлікт.

Вызначэнне асноўных падзей (падзейнага раду) па прынцыпу выключэння падзеі. Падзейны рад і яго асноўныя элементы: зыходная падзея, асноўная падзея ("і раптам"), цэнтральная падзея (кульмінацыя), фінальная падзея (развязка) і галоўная падзея (сутнасць п'есы). Роля вядучых прапанаваных абставін, скразнога дзеяння і контрдзеяння ў дасягненні звышзадачы. Другарадныя падзеі. Выпадкі пераходу падзеі ў прапанаваныя абставіны.

Галоўны і другарадныя канфлікты п'есы. Канфлікт як працэс станаўлення і развіцця ўзаемаадносін паміж персанажамі. Валявыя дзеянні і ўчынкі герояў як шлях да зараджэння канфлікту. Драматычная калізія і яе адрозненне ад канфлікту. Галоўны і другарадныя канфлікты п'есы і спектакля. Вызначэнне асноўнага канфлікту п'есы па прынцыпу сувязі са скразным дзеяннем. Сувязь канфлікту з тэмай, ідэяй, звышзадачай, жанрам, стылем п'есы. Канфлікт і характары дзеючых асоб: раскрыццё матываў паводзін і ўчынкаў герояў п'есы, вызначэнне месца і ролі кожнага ў барацьбе, якая адбываецца ў п'есе (спектаклі). Вызначэнне знешніх і ўнутраных канфліктаў (адносна дзеючых асоб п'есы). Уплыў канфлікту на пабудову мізансцэн.

Аўтарская характарыстыка дзеючых асоб. Распрацоўка лініі паводзін асноўных дзеючых асоб п'есы. Вывучэнне аўтарскіх рэмарак і каментарыяў адносна таго ці іншага героя п'есы; выказванні іншых дзеючых асоб аб пэўным персанажы; персанаж "аб сабе". Вызначэнне імкненняў і паслядоўнасці дзеянняў персанажа, яго ўзаемаадносін з іншымі дзеючымі асобамі, эмацыянальныя адносіны да тых ці іншых падзей п'есы і асяроддзя. Вызначэнне нацыянальнасці героя, яго сацыяльнага становішча; род заняткаў (прафесія), погляды, звычкі, інтарэсы, характэрныя асаблівасці мовы, пластыкі і інш. Прапрацоўка "біяграфіі" ролі, "унутраных" маналогаў асобных дзеючых асоб.

3. Увасабленне рэжысёрскай задумы спектакля.

Работа рэжысёра з акцёрам. Размеркаванне роляў. Арганізацыя рэпетыцыйнага працэсу. Выкарыстанне вучэння К.С.Станіслаўскага аб дзеянні: ад "разведкі розумам" да метаду "простых фізічных дзеянняў" - практыкаванняў і эцюдаў; ад "жыцця цела" да "жыцця чалавечага духу". Сутнасць дзейснага аналізу як

аналізу раней распрацаванага матэрыялу п'есы ў дзеянні шляхам стварэння эцюдаў з імправізаваным тэкстам. Вызначэнне стымулу, які прымушае акцёра да выканання таго ці іншага дзеяння; арганічнае нараджэнне слова, выпрацоўка ўмення "слухаць і чуць, глядзець і бачыць". Значэнне вывучэння прапанаваных абставін і логікі паводзін дзеючых асоб для стварэння эцюдаў на матэрыяле п'есы. Імпровізацыя (нечаканасць) як спосаб сцэнічнай ігры, не абумоўленай дакладным тэкстам або не прадугледжанай ранейшымі ўчынкамі персанажаў і які акцёр прыдумвае ў ходзе самога дзеяння. Выкарыстанне ў працэсе падрыхтоўкі спектакля "эцюднага метаду" (аналізу дзеяннем "тут, сёння, зараз"). Практыкаванні і эцюды на распрацоўку асобных элементаў акцёрскай творчасці: мускульная разняволенасць, увага, назіральнасць, вера, ацэнка фактаў, узаемадзеянне акцёраў, развіццё ўяўлення, фантазіі і інш. Стварэнне сцэнічных характараў і пошук характарнасці. Характарнасць як сукупнасць якасцей асобы акцёра, адрозненне ад іншых, сродак раскрыцця характару сцэнічнага персанажа, а таксама працэс "пераўвасаблення" ў вобраз. Вывучэнне характараў дзеючых асоб шляхам аналізу і эцюднага метаду. Стварэнне сцэнічных характараў (з улікам чалавечага темпераменту кожнага) у залежнасці ад жанру і стылю п'есы і спектакля; спасціжэнне мастацкага адзінства і цэласнасці характару персанажа п'есы і спектакля. Падпарадкаванне элементаў знешняй і ўнутранай характарнасці агульнай задуме пастаноўкі і трактоўкі ролі; улік фізічных, псіхалагічных і маральных якасцей дзеючай асобы. Знешняя і ўнутраная характарнасць. Роля чароўнага "калі б..." у стварэнні сцэнічнай характарнасці. Работа з акцёрам над "зонамі маўчання", "біяграфіяй" ролі і "ўнутранымі" маналогамі. Праца над тэкставай і "падтэкставай" выразнасцю акцёрскай думкі і пачуцця. Работа з акцёрам над стварэннем "другога" плана спектакля.

Майстэрства мізансцэны (асобыя здольнасці рэжысёра мысліць пластычнымі вобразамі). Трактоўка мізансцэны (размяшчэнне дзеючых асоб на сцэне ў той ці іншы момант дзеяння /А.Сабалеўскі/). Прынцыпы і падыходы К.С.Станіслаўскага, У.І.Неміровіча-Данчанкі, У.Э.Меерхольда, Я.Б.Вахтангава і іншых да стварэння мізансцэн. Мізансцэна як найважнейшы сродак вобразнага выяўлення ўнутранага зместу п'есы, які падкрэслівае яе жанрава-стылістычныя асаблівасці і пластычную форму як спосаб "мастацкага выяўлення ідэі спектакля" (А.Д.Папоў). Патрабаванні да мізансцэны (натуральна народжанай, арганічнай, псіхалагічна апраўданай); узнікненне мізансцэны не самой па сабе, а ў якасці працягу раскрыцця і развіцця сцэнічнага і скразнага дзеянняў, атмасферы, тэмпу і рытму жыцця кожнага вобраза ва ўзаемадзеянні з іншымі дзеючымі асобамі. Асноўныя тыпы пабудовы мізансцэн: плоскасныя, глыбінныя, вертыкальныя, гарызантальныя, дыяганальныя, колавыя, сіметрычныя, асіметрычныя - і іх выкарыстанне ў адпаведнасці з рэжысёрскай задумай. Асаблівасці работы над масавымі мізансцэнамі (пераважна цэнтральнымі, ключавымі) у спектаклі.

Музычна-шумавое рашэнне спектакля. Вызначэнне характэру музыкі ў залежнасці ад жанру і стылю спектакля. Першае прачытанне п'есы і яго ўплыў

на гукавы вобраз спектакля. Шляхі і метады падбору і выкарыстання шумавога і музычнага афармлення спектакля. Музыка як арганічная частка драматычнага спектакля. Выпадкі выкарыстання музыкі для выяўлення эмацыянальна-вобразнага зерня спектакля і яго рытму з мэтай сацыяльнай і псіхалагічнай характарыстыкі дзеючых асоб. Выпадкі выкарыстання музыкі ў кантрасце з падзеямі, што адбываюцца на сцэне. "Жывая" музыка ў спектаклі. Праца пастаноўшчыка ў "сааўтарстве" з кампазітарам. Музычна-шумавое рашэнне спектакля і яго роля ў стварэнні мастацкай атмасферы.

Сцэнаграфія. Сцэнаграфія як сукупнасць прасторавага вырашэння спектакля, візуальнае праяўленне тэатральнага вобраза (дэкарацыі, касцюмы, грим, бутафорыя, прадметы рэквізіту, асвятленне, пастановачная тэхніка, архітэктурныя асаблівасці тэатральнага будынка, варыянты рэжысёрскага вырашэння прасторы спектакля, пластыка акцёраў і інш.). Сцэнаграфія як "відовішчны" бок пастаноўкі. Першае прачытанне п'есы і яго роля ў стварэнні візуальнага вобраза спектакля. Сувязь сцэнаграфіі з іншымі кампанентамі спектакля: ад вызначэння жанру, стылю і прапанаваных абставін да музычна-шумавога вырашэння. Сцэнаграфія і атмасфера спектакля. Работа рэжысёра з мастаком.

Сцэнічная атмасфера. Сцэнічная атмасфера - важнейшы элемент ў фарміраванні цэласнага мастацкага вобраза спектакля. Значэнне першага прачытання п'есы для стварэння вобраза спектакля і атмасферы. Сувязь сцэнічнай атмасферы з эмацыянальным зернем п'есы і спектакля. Праца рэжысёра над прапанаванымі абставінамі, жанрам, стылем, сцэнічнымі зносінамі дзеючых асоб, мізансцэнамі, тэмпарытмам дзеяння, скразнога дзеяння, контрдзеяння і іншым у мэтах стварэння атмасферы спектакля. Мастацкая атмасфера як сукупнасць усіх сродкаў сцэнічнай выразнасці (ад акцёрскай ігры да музычна-шумавога афармлення і сцэнаграфіі). Стварэнне спрыяльнай творчай атмасферы ў час рэпетыцыйнай работы. Роля гледача ў нараджэнні атмасферы спектакля.

Тэма. АРГАНІЗАЦЫЙНАЯ РАБОТА ПРЫ ПАДРЫХТОЎЦЫ

КАНЦЭРТНАГА НУМАРА І КАНЦЭРТНАЙ ПРАГРАМЫ

Дзейнасць кіраўніка творчага калектыву прадугледжвае пастаноўку на сцэне канцэртных нумароў розных жанраў:

Харэаграфічных; Вакальных; Інструментальных; Сцэнічных мініяцюр; Цыркавых; Урыўкаў п'ес; Вершаў; Баяк; Маналогаў і інш.

А таксама спалучэння вышэйпералічаных і іншых жанраў (напрыклад, вакальна-інструментальны нумар, сцэнічна-харэаграфічная мініяцюра і г. д.)

Канцэртныя нумары, як правіла, аб'ядноўваюцца ў канцэртную праграму, якая прадстаўляе сабой цэласнае дзейства, прымеркаванае пэўнай тэме ці праводзіцца толькі з мэтай забавы, правядзення часу, адпачынку ці можа нагадваць сабой справаздачу.

Найбольш аптымальны час канцэртнай праграмы ад **1 гадзіны 10–20 хвілін да 2 гадзін** без антракту (для дашкольнікаў і 1 клас малодшай школы – **45– 35 хвілін**), альбо **2 с паловай – 3 гадзіны з антрактам**.

Канцэртная праграма павінна быць накіравана на ўсебаковае і гарманічнае развіццё чалавека, на раскрыццё творчага патэнцыялу асобы, на выяўленне яго задаткаў, развіццё здольнасцяў, на ўключэнне ў культурна-мастацкую творчую дзейнасць. **Павінна выклікаць** перажыванні, эмоцыі, абуджаць думкі і пачуцці.

Канцэртная праграма можа быць пабудавана на наступных прынцыпах:

- **Нон-стоп** – *расказаць*
- **З вядучым ці вядучымі** – *расказаць*

Правілы аб'яўлення:

1. *(Рэкамендавана, калі калектыў з салістам)* На сцэне лаўрэат... “Ясыка” Палаца пазашкольнай работы “Зокак”, мастацкі кіраўнік С. Свецікаў. Л.В. Бетховен. Саната №5. Саліст В. Салускін.
2. *(Рэкамендавана, калі індывідуальны выканаўца)* Л.В. Бетховен. Саната №5, выконвае лаўрэат... “Ясыка” Палаца пазашкольнай работы “Зокак”, мастацкі кіраўнік С. Свецікаў. ПАУЗА. Саліст В. Салускін.
3. *(Можа быць)* В. Салускін выканае песню “Мупрашка” на словы А. Карыўкі і музыку І. Лапуські, акампаніруе лаўрэат... “Ясыка” Палаца пазашкольнай работы “Зокак”, мастацкі кіраўнік С. Свецікаў.
 - **Аб'яднаная агульным сюжэтам** (з адной ці некалькімі сюжэтнымі лініямі) – *расказаць*

Арганізацыя канцэртнай праграмы ўключае ў сабе падрыхтоўчую працу, непасрэдна правядзенне праграмы, і яе аналіз.

Арганізацыя канцэртнай праграмы складаецца з наступных этапаў:

1. Вызначэнне назвы канцэртнай праграмы. Назва павінна адпавядаць тэматыцы праграмы і яе зместу.

2. Вызначэнне мэтай правядзення канцэртнай праграмы.

Мэта – гэта загадка запраграміраваны вынік, які павінен быць дасягнуты пад час арганізацыі канцэртнай праграмы. Тое, што трэба ажыццявіць пад час правядзення мерапрыемства, да чаго імкнуцца пры яе падрыхтоўцы.

Выхаваўчыя мэты:

- ✓ Далучэнне да духоўнай культуры;

- ✓ Узбагачэнне эмацыянальным вопытам, узмацненне эмацыянальнасці асобы, фарміраванне здольнасці спачуваць, перажываць, адчуваць і г. д.
- ✓ Фарміраванне маральных, эстэтычных, патрыятычных, экалагічных, працоўных і іншых якасцяў асобы;
- ✓ Фарміраванне актыўнай жыццёвай пазіцыі;
- ✓ Фарміраванне правільных адносін да агульначалавечых каштоўнасцяў, павагі да культурных здабыткаў чалавецтва; Пашырэнне светапогляду.

Развіваючыя мэты:

- ✓ Развіццё творчых здольнасцяў, камунікатыўных якасцяў авалоданне мастацкімі вобразамі, раскрыццё творчага патэнцыялу асобы;
- ✓ Развіццё мыслення, сэнсорнай сферы, маўлення;
- ✓ Развіццё эмацыянальнай сферы;
- ✓ Развіццё самастойнасці.

Пазнаваўчыя мэты:

- ✓ Забеспячэнне атрымання новай інфармацыі, засваення тэарэтычных ведаў, новых паняццяў, законаў, практычных уменняў і навыкаў; навучанне самастойна атрымліваць інфармацыю, набываць веды;
- ✓ Абагульненне і сістэматызацыя ўжо вядомай інфармацыі, паўтарэнне і замацаванне ведаў, якія атрыманы раней; фарміраванне ўмення спалучаць веды і навыкі, якія забяспечваюць паспяховае выкананне дзейнасці.
- ✓ Атрыманне вопыта творчай дзейнасці.

3. Вызначэнне структуры канцэртнай праграмы:

- a. Вызначэнне складаючых частак (блокаў, канцэртных нумароў і інш.) праграмы і забеспячэнне іх сувязі і адзінства, а таксама цэласнасці агульнага мастацкага вобраза ўсяго мерапрыемства (змястоўнага адзінства ўсіх элементаў канцэртнай праграмы, іх гарманічнага спалучэння ў адзіную праграму, якая павінна ўспрымацца як адзінае непадзельнае цэлае);
- b. Лагічная пабудова структурных элементаў канцэртнай праграмы (кожны этап мерапрыемства (кожны канцэртны нумар) павінен быць гарманічна ўплецены ў агульную праграму, не парушаючы эмацыянальнага і змястоўнага адзінства мерапрыемства);
- c. Мэтазгоднасць падбору элементаў мерапрыемства (кожная складаючая частка (канцэртны нумар) павінна несці сэнсавую нагрузку і не павінна быць уключана ў праграму толькі дзеля павелічэння часу мерапрыемства і г.д.);
- d. Насычанасць мерапрыемства (колькасць частак канцэртнай праграмы (канцэртных нумароў) павінна быць аптымальнай для ўспрымання, іх не павінна быць зашмат ці недастаткова. Усе элементы праграмы не павінны быць банальнымі, спрошчанымі ці змястоўна і эмацыянальна пустымі (не дапускаць “клаўнаду”). Аднак, нельга і перанасычаць праграму залішне

складанымі, цяжкімі для ўспрымання і асэнсавання момантамі – неабходны ўзроставаы падыход да стварэння канцэртнай праграмы).

4. Вызначэнне кампазіцыйнай будовы канцэртнай праграмы:

- Пралог (можа і не быць – падрыхтоўка глядача да ўспрымання) – завязка – развіццё падзей – кульмінацыя (момант найвышэйшага напруджання, пад’ёму, развіцця чаго-небудзь) – развязка (можа і не быць);
- Забеспячэнне жанравай разнастайнасці канцэртных нумароў праграмы і іх правільнае спалучэнне. Для захавання ўвагі глядача нумары праграмы павінны быць разнастайнымі па жанравым і змястоўным характарыстыкам, валодаць рознымі спосабамі эмацыянальнага ўздзеяння і ступенямі эмацыянальнага ўплыву на глядача.
- Уся праграма павінна ісці па прынцыпу развіцця эмацыянальнага напруджання – па развіваючай: па эмацыянальнасці, відовішчнасці ад найменшага да найбольшага. Таксама не павінна быць эмацыянальных спадаў (ям), неабгрунтаваных і нелагічных паўз, затрымак.
- Неабходна ўлічваць «эфект краю» - гэта асаблівасць чалавечай памяці, якая заключаецца ў тым, што ў межах адной дзейнасці пачатак і канец запамінаюцца лепш, чым сярэдзіна (таму ў пачатаку і ў канцы канцэртнай праграмы не ў якім выпадку нельга ставіць слабападрыхтванія, невыразныя, нецікавыя нумары ці элементы праграмы).
- Пабудова мізансцэн (размяшчэнне акцёраў на сцэнічнай пляцоўцы ў кожны момант спектакля) з улікам выкарыстання сродкаў сцэнічнай выразнасці і праўдзівасці. (- *“Я ў прапанаваных абставінах”*, - *Падача ў залу*, - *Мінімум спіны*, - *Галоўнае твар*, - *Праца салістаў на авансцэне*, - *Размяшчэнне на сцэне*).

5. Забеспячэнне тэхнічнага аснашчэння канцэртнай праграмы:

Мэта – узмацненне эмацыянальнага ўздзеяння на глядача праз уздзеянне на розныя аналізатары і сферы пачуццяў чалавека.

— Светлавое афармленне. Дапамагае стварыць патрэбную атмасферу, падкрэсліць і перадаць настрой персанажаў, выдзяліць галоўныя аб’екты, герояў праграмы. Неабходна выкарыстанне агульнага, накіраванага, белага і каляровага святла, сінхранізавана і ў канцэптuallyным адзінстве ўжываць асвяшчэнне і зацямненне 1-га і 2-га плана сцэны ці канцэртнай пляцоўкі.

— Гукавое афармленне. Дапамагае стварыць адпаведны эмацыянальны настрой, падкрэсліць асноўныя моманты праграмы, узмацніць іх эмацыянальнае ўздзеянне, пашырыць спектр перажыванняў глядача. Аднак, музычнае суправаджэнне не павінна адцягваць увагу глядача ад падзей, якія разгортваюцца на сцэне. Неабходна мікшыраваць гучнасць, калі гукавы фрагмент уступае і перад яго завяршэннем. Музыкальныя фрагменты павінны ўключацца адразу пасля слоў, рухаў, сігналаў акцёраў без неасэнсаваных паўз і замінак. Часцей за ўсе, неабходна музыка абазначаць з’яўленне новых герояў, змену падзей і, увогуле, настрою праграмы, падкрэсліваючы пачуцці, перажыванні, унутраны стан герояў і агульную эмацыянальную атмасферу мізансцэны.

6. Вызначэнне і падрыхтоўка мастацкага афармлення праграмы:

- Прадумванне і выраб дэкарацый, якія павінны ствараць глядацкія вобразы, указваць на месца дзеяння, гістарычны час, адлюстроўваць нацыянальны каларыт, дапамагаць перадачы эмацыянальнага настрою герояў канцэртнай праграмы.
- Прадумванне, вызначэнне і падрыхтоўка касцюмаў удзельнікаў і рэквізіту, якія павінны падкрэсліваць тыя рысы, на якія неабходна звярнуць увагу глядача, дапамагчы стварыць вызначаны мастацкі вобраз, павінны адпавядаць характару героя праграмы.

7. Складанне поўнага сцэнара канцэртнай праграмы:

- а. Назва канцэртнай праграмы;
- б. Дзень, час, месца правядзення канцэртнай праграмы;
- в. Мэты правядзення канцэртнай праграмы;
- г. Форма арганізацыі канцэртнай праграмы;
- д. Абсталяванне;
- е. Ход мерапрыемства.

Рэкамендавана:

| № п\п | Дзеянне/Ход праграмы | Гук | Святло | Абсталяванне | Вядучы |
|-------|----------------------|-----|--------|--------------|--------|
|-------|----------------------|-----|--------|--------------|--------|

8. Забеспячэнне эмацыянальнага кантакту:

- А. «удзельнік – глядач»;
- Б. «глядач – удзельнік».

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1. КОМПЛЕКС УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ ОСЛОЖНЯЮЩИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Возьмите небольшое стихотворение, известное всем. Пусть актеры по очереди прочитают его с осложняющими обстоятельствами, например:

если бы у него болел зуб

попала соринка в глаз

жали бы туфли

был пирожок во рту

хотелось бы в туалет

Можно также представить такие ситуации:

поездка в переполненном транспорте

под звуки вальса в парке

когда рядом плачет ребенок и актер хочет его развеселить

Как бы эти внешние условия влияли на характер разговора?

ИДИ СЮДА!

А. С. Макаренко свидетельствовал, что он стал считать себя мастером, когда научился говорить эту фразу с 18 различными интонациями. Предложите это сделать вашим актерам.

Эта фраза может быть произнесена с различными оттенками: восклицательным, вопросительным, удивленным, ошеломленным, ироническим, сатирическим, уничижительным, любовным, доносительным, безразличным, саркастическим, патетическим, униженным, насмешливым, прокурорским, жестоким, командирским, пренебрежительным, просительным, презирующим, снисходительным и т.п. Актеры, сидя по кругу, произносят фразу: "Иди сюда!" (или любую другую) с различной интонацией.

УСТАНОВИТЕ ШКАЛУ ЭМОЦИЙ

Одна из самых трудных для режиссера задач - установить равновесие между эмоциональным уровнем актера и пафосом, произносимого им текста. Начинающие актеры обычно недостаточно эмоциональны, более опытные часто переигрывают. Усложняет проблему и отсутствие объективных стандартов при оценке, вы можете сказать "более выразительно" или "менее выразительно", но насколько?

Попытайтесь создать свою шкалу оценки говорить: "Здесь нежно более сильное проявление гнева", скажите: "Ты выдаешь гнев на 5, а нам надо 7 или 8". Поскольку процесс пойдет по нарастающей, скажите "Это была только 6, а нам по-прежнему нужно, по крайней мере, 7".

Это поможет процессу режиссуры, ибо у актеров будет четкое понимание уровня выражения эмоций. Естественно, еще до того, как человек научиться выражать свои чувства на уровне 7, или 8, ему нужно дать возможность испытать себя и на 10. всегда легче пятиться назад, чем ползти вперед. И не обойтись над этим даже посмеяться!

СТРОКИ В СИСТМЕ СТЕРЕО

Нередко среди актеров - любителей встречаются люди, испытывающие неловкость при выражении эмоций. Строки, ими произносимые звучат невыразительно и неубедительно. Даже когда вы постоянно напоминаете им о необходимости более яркой демонстрации чувств персонажа, их игра по выразительности мало отличается от объявления стюардессы о необходимости пристегнуть ремни при взлете.

Безнадежный случай? Скорее всего, нет. Это происходит не потому, что они недостаточно эмоциональны, а возможно оттого, что стесняются продемонстрировать чувства. Они боятся выглядеть невыразительными. Попробуйте применить упражнение под названием "Строки в системе стерео". Попросите актера, который не испытывает затруднений прочитать текст одновременно с исполнителем. И тогда эти двое получают возможность эксперимента в выражении эмоций, не оставаясь при этом в одиночестве. Ведь дуэтом петь легче, чем солировать, а квартетом и того легче. Возможно, что иногда придется устраивать читку втроем или вчетвером.

Вы, как режиссер, должны всячески поощрять любую инициативу и не забывайте при этом веселиться. После того, как актеры расслабятся, им будет легче читать в одиночку. Это прекрасный способ дать возможность более опытным актерам подбодрить начинающих.

КАК ПРОИЗНОСИТЬ СМЕШНЫЕ СТРОКИ

В конце концов, когда вы достигли совершенства в игре, могут возникнуть и смешные моменты. Смешное это всегда хорошо. Но то, как смех может помешать пониманию текста пьесы, требует вашего внимания. Неопытные актеры продолжают свою роль, когда публика все еще смеется над какой-нибудь шуткой. В результате дальнейший текст оказывается невоспринятым зрителями. Если вы не будете выдерживать паузы во время смеха, вы невольно приучите зрителей вообще не смеяться. Они будут бояться пропустить слова. Но не затягивать паузу. Чтобы не потерять темпа, дайте реакции достичь ее пика, но продолжайте еще до того, как смех окончательно утихнет. Попрактикуйтесь на репетициях, разражаясь смехом в тот момент, когда актеры меньше всего его ожидают. Это упражнение приучит их выдерживать паузу и навык это должен стать автоматическим.

СТОП! Я НЕ СЛЫШУ!

Одна из наиболее общих ошибок у непрофессиональных актеров (впрочем, как и у профессионалов) это неумение громко воспроизводить слова. Это огорчает всех. Вы должны воспроизвести великолепно написанные слова, но зрители, исключая тех, кто прекрасно умеет «читать по губам», совершенно не понимает, о чем говорит актер. Эту ошибку легко допустить при постановке пьесы, если режиссер руководит актерами с близкого расстояния. Попробуйте разместить своих помощников в разных местах зрительного зала и начинайте декламировать поначалу что-нибудь знакомое, а затем и строки из пьесы. Пусть те, кто слушают вас, всякий раз, когда они не слышат строк, кричат «стоп!». Напомните, что в незаполненном зрительном зале звук слышен более отчетливо, в то время как люди «поглощают» звук, и поэтому до них все должно доходить очень отчетливо. Это упражнение даст всем возможность

научиться правильно, произносить текст пьесы. Если вы сами не слишком сильны в декламации, пригласите руководителя хора и даст вам 10-минутный урок. Никогда не позволяйте великолепным текстам не быть услышанными зрителями.

СКОРОГОВОРКИ-2

Сев в такси, спросила такса:

за проезд какая такса?

А таксист ответил так:

возим такс мы просто так.

Во лесу лозу вяжу, на возу лозу везу.

Коза лозу не лежи - накажу!

На мели мы лениво ловили налима.

На мели мы лениво ловили линя.

О любви не меня ли вы мило молили,

но туманы лимана манили меня.

Цыган на цыпочках цыпленку цыкнул: "Цып!"

Пекарь Петр пек пироги.

Говорит попугай попугаю: "Я тебя попугай, попугаю!"

Попугаю в ответ попугай: "попугай, попробуй, попугай!"

Сыворотка из-под простокваши.

Еду я по выбоинам, из выбоин не выеду я.

Проворонила ворона вороненка.

Около кола колокола.

Ткач ткет ткани на платки Тане.

Ложечка моя желобоковыгибистая, да с переповыподвертом.

Мышки сушек засушили, Мышки кошек пригласили.

Рима рано чистит рану, рядом Рома моет раму.

Была у Фрола, на Лавра Фролу наврала.

Пойду к Лавру, на Фрола Лавру навру.

Корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали.

Эй вы, львы, не вы ли были у Невы?

Шли три попа, три Прокопья попа, три Прокопьевича.
Говорили про попа, про Прокопья про про попа, про Прокопьевича.

Стоит поп на копне, колпак на попе,
Копна под попом, поп под колпаком.

У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.

От топота копыт пыль по полю летит.

Ехал Грека через реку,
Видит Грека в реке рак,
Сунул Грека руку в реку,
Рак за руку Грека цап.

Четыре черненьких, чумазеньких чертенка
Чертили черными чернилами чертеж.

Свинья белорыла, тупорыла,
Полдвора рылом изрыла.

Карл у Клары украл кораллы,
Клара у Карла украла кларнет.

Мама мыла Милу мылом. Мила мыло не любила.

Осип орет, Архип не отстаёт - кто кого переорет. Осип осип, Архип охрип.

Идет козел с косою козой,
Идет козел с босою козой.
Идет коза с босым козлом,
Идет коза с косым козлом.

Добр бобр для бобрят.

Это ты Илья, или я Илья?

Сиреневенькая глазовыколупывательница с полувыломанными ножками.

Дед Данила делил дыню. Дольку - Диме, дольку - Дине.

Повар Петр и повар Павел,

Петр пек, а Павел парил,
Парил Павел, Петр пек,
Повар Петр и повар Павел.

ИМИТАТОРЫ

Суть этого упражнения очень простая - актеры по очереди должны произнести какую-нибудь фразу, например: "В лесу родилась елочка", но используя различную интонацию. Например, можно произнести эту фразу: давясь от смеха, плача, потрясенно, монотонным голосом робота из фантастического фильма, в стиле известного политика, удивленно, испуганно, рассерженно и т.п. Варианты не должны повторяться.

РАЗМИНКА

Всей группой громко, четко, разделяя каждый звук, произнесите несколько раз такие звуки:

И
А
О
У
Ы

После этого рекомендуется заняться скороговорками

СКОРОГОВОРКИ

Попробуйте проговорить эти слова просто так, а потом с орехами во рту за обеими щеками. Из орехов лучше использовать фундук.

Расскажите про покупки.

Про какие про покупки?

Про покупки, про покупки, про покупочки мои.

Мама мыла Милу мылом.

Бык-тупогуб, тупогубенький бычок.

У быка была губа, была тупа

Купи кипу пик (3 раза)

Однажды галок поп, пугая

В саду увидел попугая

И говорит тот попугай:

Пугай та галок, поп, пугай.

Но, галок поп, в саду пугая,

Не напугай ты попугая.

Петр – повар, Павел – повар (3 раза)

Во дворе трава, на траве дрова

Раз дрова, два дрова, три дрова.

Пришел Прокоп – кипит укроп

Ушел прокоп – кипит укроп.

Как при Прокопе кипел укроп,

Так без Прокопа кипит укроп.

Сшит колпак не по-колпаковски.

Вылит колокол не по-колоковски.
Надо колпак переколпаковать,
Надо колокол переколоколвать – перевыколоколовать.
Шла Саша по шоссе и сосала сушку.
Кукушка кукушонку купила капюшон. Одел кукушонок капюшон,
Как в капюшоне он смешон!

ГРУЗИНСКИЙ ХОР

Это упражнение на развитие дыхания. Вся группа одновременно тянет один звук, например «а». Тут важно экономно расходовать дыхание. Звук должен быть ровным, одинаковым по громкости, не затухающим. Кто последний – тот молодец. Можно тянуть и другой звук: «и», «е», «о». Но когда тянут «а», то это очень напоминает грузинский мужской хор.

МЕТРДОТЕЛЬ

Метрдотель – это распорядитель в ресторане, но еще так называют человека, который объявляет о появлении гостей.

Представьте себе бал в каком-нибудь графском доме, один за другим заходят гости. Их имена и объявляет метрдотель. Он делает это важно, громко и четко. Так, что никто не переспрашивает потом: кто-кто это там пришел?

Теперь о самой игре. Выберите несколько длинных непростых имен. Например:

Г Е Р О В А А М
П А Р А Л І П О М Е Н О Н
К А Ж А В І З А Н І Ц Ё Н І
М І П Р О Л І Н Е М А Н
С К А Н І Р О В А Н І М Е Н
Р У Ж А М Е Н А М У І Н І
К С І Л А Н І Ф Е Р О Н І
Д А Б Р А Т Р А А Д А М Е Н І
Л А Н Ж Е Л А М Е Н І М А Л І
К А М І Н Е Р А Л І Н О В А Л І Н І
Ж А М І Р А Д А Ж А Н Ё Л
Ф А М І Р А Л Г І Н А Л І Н А М
М А Л І Н І К А Ц Ё Н Ё Л І
В У Д А Р Н І Ц А А Л Е Н О Н
А В К І Н А Л Е Р О Н Е Л А Н Ж
И т.д.

Станьте в круг и по очереди произносите одно имя.

Вот несколько правил, как это делать:

Не надо разделять слово. Оно должно звучать слитно.

Не выделяйте одни гласные больше других, не надо делать сильного ударения

Не глотайте и не растягивайте окончания и буквы под ударением.

ТЕКСТЫ

Почитайте любые тексты вслух. Обсудите, где делать паузы, где ударение на слове.

Как правило, слово запоминается лучше всего, если на нем делают ударение и небольшую паузу после. Хуже всего запоминаются слова, которые идут после паузы.

Лучше всего об этом узнать в следующем разделе - художественное чтение.

ЧИТАЕМ, КАК ДЕТИ

Попробуем говорить детскими голосами. Чтобы это лучше получалось, почитайте вслух какой-нибудь текст по очереди. Читайте медленно, запинаясь, повторяя слова, плохо проговаривая, шмыгая носом, как это делают первоклашки. Вам будет легче это сделать, если вы все поиграете в школу. Пусть кто-то будет учительницей (или учителем). Он говорит, кому читать, другие «дети» должны читать про себя, водить пальцем по тексту. Еще совет: чтобы текст действительно трудно вам давался, переверните страницу и читайте «вверх ногами». При этой игре-упражнении вы тренируете не только свои голосовые данные, но и учитесь входить в образ (в данном случае в образ ребенка).

ПРАВИЛА ЧТЕНИЯ

При чтении этого стиха нужно выполнять по ходу чтения все то, что написано.

Твердо запомни, что прежде, чем слово начать в упражненье,
Следует клетку грудную расширить слегка.

И при этом низ живота подбери, опору дыханья и звука.

Плечи во время дыхания должны быть неподвижны, в покое.

Каждую строчку стихов говорить на одном выдыханье.

И проследи, чтобы грудь не зажималась в течение речи,

Так как при выдохе движется только одна диафрагма.

Чтенье окончив строки, не спеши с переходом к дальнейшей:

Выдержи паузу краткую в темпе стиха, в то же время

Воздух сдержи на мгновенье, затем уже чтенье продолжи.

Чутко следи, чтобы каждое слово услышано было.

Помни о дикции ясной и чистой на звуках согласных.

Рот не ленись открывать, чтоб для голоса путь был свободен.

Голоса звук не глуши придыхательным тусклым оттенком.

Голос и в тихом звучании должен хранить металличность.

Прежде, чем брать упражненье на темп, высоту и на громкость,

Нужно вниманье направить на ровность, устойчивость звука:

Пристально слушать, чтоб голос нигде не дрожал, не качался.

Выдох веди экономно, с расчетом на целую строчку.

Собранность, звонкость, полетность, устойчивость, плавность –

Вот, что внимательным слухом сначала ищи в упражненье.

МИНИ-ИСТОРИЯ ДЛЯ ОДНОГО АКТЕРА

Напишите для каждого человека своей театральной группы задание на листочке. Актеры по очереди должны изобразить описанную там мини-историю при помощи мимики. Остальные участники пусть угадают, что они видели. Мини истории могут быть следующие:

Вы включили телевизор. Показывают какой-то «ужастик». Вам страшно. Вы закрываете глаза. Потом переключаете на другую программу. Там показывают что-то смешное. Переключаете снова. Там показывают футбол. Вот забили гол. Ура! Изображайте ваши эмоции. Переключаете опять. Здесь идет какой-то неприличный фильм, вам и смотреть-то стыдно. Еще один канал – здесь что-то скучное, вы засыпаете.

Читаешь журнал

Пишешь письмо

Подслушиваешь под дверь

Ешь вкусное, потом от него тошнит

Рассматриваешь картины на выставке, пытаешься незаметно отколупнуть краску

МИНИ-ИСТОРИЯ ДЛЯ ДВУХ АКТЕРОВ

Пусть двое актеров разыграют без слов следующие ситуации:

Один читает газету, смеется, другой подглядывает

Двое едут в общественном транспорте. Один сидит, другой стоит и хочет, чтоб сидящий уступил ему место, а сидящий делает вид, что не замечает его

Двое сидят за столом и кушают. Одни угощает, а другой не хочет есть какое-нибудь блюдо, он и выплюнуть его пытается, пока другой не видит, и ему в тарелку переложить и т.д.

РАЗМИНКА ЛИЦА

Перед игрой на сцене актеру необходимо сделать разминку лица. Хорошо этим также начинать каждое занятие театральной группы. Возьмите зеркало. Найдите подвижные части лица: брови и лоб, глаза, губы и щеки, язык, нос (ноздри). По очереди двигайте, к примеру, только бровями. Поднимите их, как можно выше, затем опустите, как можно ниже. Поднимите по очереди: одну, потом другую бровь. Потом сделайте несколько разных движений с глазами, губами. 3-5 минут разминки дадут вам ощущение подвижности своего лица. Вы почувствуете, что даже говорить вам стало легче (при условии, что вы перед этим хорошо размяли губ и язык).

ИЗУЧИТЕ СВОЕ ЛИЦО

Для актера очень важно, чтобы его лицо было выразительным. Если человек хорошо выражает свои эмоции на лице, то зрителю легче понять сцену.

Давайте изучим свое лицо. Рекомендую это упражнение в числе первых упражнений по мимике лица. Для чего нужно знать свое лицо? Мы не всегда знаем, как мы выглядим в той или иной ситуации (когда удивляемся, например, или когда сердимся). Изучив мимику своего лица, подкорректировав ее, актер будет уверен, что, играя в сцене гнев, он изображает на своем лице гнев, а не суетливость, например. В моей практике встречались люди, которые некоторые эмоции изображали на своем лице нестандартно, не так как все. Вот, к примеру, изобразим удивление. Что вы делаете, когда удивляетесь? Рот приоткрыт, брови ползут вверх, глаза широко раскрываются. Это общепринятое выражение лица. Если актер будет так играть, то зрители поймут, что он удивляется. Но я знаю парня, у которого вместо удивления на лице можно было прочесть совсем другое. Он так делал глазами, как будто

заигрывает. В таком случае зритель может не правильно понять сцену. Поэтому надо изучить свое лицо. Итак, пусть каждый актер принесет с собой из дома небольшое зеркальце. Садитесь поудобнее и начинайте изображать эмоции. Вся группа пусть делает это одновременно по команде лидера. Задача лидера – смотреть, кто как изображает, и корректировать мимику. Например, кому-то надо выше поднять брови, или прищурить глаза и т.д. Выражение лица каждого актера может обсуждать вся группа, вместе легко приходит к правильному выводу. Какие эмоции актеры должны уметь изображать на своем лице? Предлагаю 10 самых общепринятых масок.

ДЕСЯТЬ МАСОК

Итак, предлагаю следующие маски, из которых вам нужно выбрать 10 самых, на ваш взгляд, наиболее употребимых.

Страх

Злость

Любовь (влюбленность)

Радость

Смирение

Раскаяние, угрызение совести

Плач

Стеснение, смущение

Раздумье, размышление

Презрение

Равнодушие

Боль

Сонливость

Прошение (вы кого-то о чем-то просите)

Запомните, как выглядит ваше лицо в зеркале, когда вы изображаете эти маски. При игре на сцене, вы должны произвести в своей памяти все маски правильно, выразительно. Запомните движения мышц своего лица. Изобразите их при игре так, как изображали перед зеркалом. Потом уже вы будете делать это произвольно.

СЕКРЕТ: КАК ЛУЧШЕ ИЗОБРАЗИТЬ ЭМОЦИИ

Не всегда легко изобразить на своем лице некоторые эмоции. Ну, как сделать свое лицо злым, если ты в душе добрый? Открою маленький секрет. Чтобы у вас лучше получалось изображать, к примеру, презрение, говорите про себя соответствующие слова (ты посмотри, на кого ты похож? да я тебя терпеть не могу, ты посмотри, что ты на себя одел? И не стыдно тебе, что от тебя так воняет? И т.п.). Может, это не совсем этично, зато помогает.

ИСКУССТВО ЖЕСТИКУЛЯЦИИ ПРИ "ТЕАТРАЛЬНОЙ ЧИТКЕ"

Поскольку при "читке" нет возможности пользоваться декорациями или реквизитом, остается лишь то, что составляет технику актера: зрительный контакт, контролирование голоса и жестикуляция - все это возместит утраты. Но как возможно жестикулировать при читке, когда твои руки заняты текстом?

1) Заучите текст. Участие в читке - вовсе не оправдание для невыученного текста конечно, когда вы забываете слова, то можно подсмотреть. Но, когда вы

заглядываете в текст, вы лишаете себя возможности действия. Если вы привязаны тексту, то страдают ваши способности зрительного контакта и жестикуляции. Почему? Да потому, что сценарий - лучший реквизит для жестикуляции. Если же вы читаете строки, то больше никак не можете его использовать.

2) Используйте папку с текстом (сценарий) как удобный реквизит. Будьте в этом творцом. Хотя это только черная папка, вы удивитесь, как много вариантов ее использования. Если "идет дождь", можно держать ее над головой, как зонтик. Ее можно также использовать как письменный стол, календарь или книгу, Библию, королевский указ, словарь, да любое читаемое средство. Вы можете проиллюстрировать свое расстройство, хлопнув себя по колену или голове. Она может стать подносом официанта или тарелкой, с которой едят. Придумайте для нее другие функции.

3) Пользуйтесь свободной рукой для других жестов. Я обычно не планирую свои жесты. Трудно сделать их естественными, если они заранее запланированы. Но в нормальной жизни люди жестикулируют, чтобы сделать свои поступки более выразительными. В театре вы можете сохранить все свои жесты и даже слегка их акцентировать. В зависимости от веса вашей папки со сценарием вы можете закрыть ее и положить на колено, чтобы иметь возможность жестикулировать свободной рукой. Если вы поступите именно так, то пальцем заложите нужное место, так чтобы вы легко могли ее открыть при необходимости. Зрители должны видеть, что вы используете ее не только, как реквизит, но также и по прямому назначению. Это невольно напоминает им, что они являются соучастниками акта творчества. Сверхзадача состоит в том, что вы не должны позволить сценарию мешать вам. Участники читки должны свободно владеть текстом, так, чтобы сценарий стал естественной частью театрального действия. Умелая жестикуляция должна не выделяться в этом действе, а способствовать выполнению сверхзадачи.

В процессе подготовки спектакля читка поглощает столько же времени, сколько традиционное действие. К тому моменту, когда вы овладеете мастерством зрительного контакта, перемен и жестикуляции, вы не сэкономите репетиционного времени. Мастерство приходит с опытом, и вы сможете искусно вплести приобретенный опыт в сферу общения с людьми.

УПРАЖНЕНИЕ НА НАПРЯЖЕНИЕ И РАССЛАБЛЕНИЕ

Перед тем, как начать игру на сцене желательно размяться. Попробуйте сделать такое упражнение. Встаньте прямо, поднимите руки вверх, поднимите голову, посмотрите на свои руки. Теперь поднимитесь на носочки. Сильно потянитесь, как будто вы должны забросить тяжелую сумку на верхнюю полку. Напрягите все тело. Сильно-сильно! Прoderжитесь в таком положении секунд 7-10, а затем расслабьтесь. Не так-то просто сразу расслабить тело, а вот после сильного напряжения это сделать легко.

Все «расслабленные» садятся на стулья, а лидер должен проверить, насколько хорошо получилось. Он подходит к каждому человеку и поднимает у него руку (за пальцы), двигает ей в разные стороны (она должна быть очень послушной, если хоть немного напряжена и сопротивляется, то результат не достигнут),

потом бросает ее. Лидер проверяет и ноги. Ногу нужно брать под коленкой. Если поднимать в этом суставе, то нога должна послушно сгибаться, ступня волочится по полу. Повторите это упражнение 3-5 раз. Оно очень хорошо снимает скованность перед выходом на сцену. И вообще неплохо делать такое упражнение перед каждым занятием театральной группы. Пусть это войдет в привычку актеров.

НЕВЕРБАЛЬНЫЕ СИМВОЛЫ

Что такое невербальные символы? Это произвольные и непроизвольные движения тела (в том числе и рук), при помощи которых человек выражает свои слова, мысли и эмоции. Например, взмах рукой означает приветствие, если ребенок топает ногами, значит, он чем-то недоволен, что-то ему не нравится и т.д.

Попробуйте всей группой вспомнить наибольшее количество известных вам невербальных символов. Их использование на сцене поможет вам играть в пантомиме.

Можно даже сделать это в виде игры. Все по очереди показывают какой-то жест, говорят, что он означает. И так, пока не вспомнят все, что можно.

ИГРА В ЖЕСТЫ

В эту игру играют 7-15 человек. Каждый игрок выдумывает себе жест. Например: почесать ухо, хлопнуть в ладоши, показать рожки и т.д. Все садятся в круг, игра начинается. Кто-то начинает. Он показывает сначала свой жест, а потом чужой. Тот человек, жест которого показали, должен тут же повторить его сам, а потом опять показать чей-то жест. Если кто-то сбился, то он выходит из игры. Должно остаться два победителя.

ИГРА В КРОКОДИЛА

Для игры требуется как минимум 4 человека. Игроки делятся на две команды с примерно одинаковым количеством человек. Первая команда загадывает какое-нибудь слово, например, "ученик". Затем они вызывают одного любого игрока из противоположной команды и говорят ему это загаданное слово. Задача этого игрока - в пантомиме изобразить это слово для своей команды, чтобы та угадала его. Когда игрок будет показывать загаданное слово, то его команда вслух начинает угадывать. Например: ты показываешь школу? На что игрок может отвечать кивком головы, но не должен произносить никаких слов или звуков. Когда слово угадано, команды меняются ролями.

КРАСИМ ЗАБОР

Это упражнение на развитие пластики рук. Вся группа одновременно или по очереди делает следующие движения:

Красит забор (кисточка – это ваша кисть руки).

Пускает волны через плечо (волна должна быть плавной).

Трогает невидимую стену (ладони должны как будто прикасаться к плоскости, ладонь и пальцы должны распластаться по «стене»).

Гребет на веслах.

Перетягивает невидимый канат (при этом вся группа разбивается на две части).

СОБЕРИ ПО ЧАСТЯМ

Каждому члену театральной группы на листочке раздается задание изобразить следующее:

Собираешь велосипед по частям

Устанавливаешь все четыре колеса на легковую машину

Собираешь по частям самолет

Собираешь по частям вертолет

Делаешь из досок лодку с веслами

Собираешь по частям другую технику (придумайте сами, у меня фантазия в этом вопросе не работает)

Делать это упражнение нужно так. Когда берешь какую-то запчасть, то показываешь ее форму (ощупываешь ее всю руками), чтобы у зрителей сложилось ясное представление, что находится в руках у актера. А потом уже устанавливаешь. Вся группа должна угадать, что сейчас собрал актер.

ГЛАДИМ ЖИВОТНОЕ

Как и в предыдущем упражнении, все актеры театральной группы получают задания на листочках. На этот раз им нужно изобразить, что они гладят животное или берут его на руки. Здесь опять должны главным образом работать руки, ладони. Предлагают «погладить» следующих животных:

Хомячка (изобразите, как он выскальзывает у вас из рук, бегаем по плечу и т.д.)

Кошку

Змею (она опутывается вокруг вашей шеи)

Слона

Жирафа

Задача всей группы – угадать животное.

ПОПУГАЙ В КЛЕТКЕ

Когда профессионал исполняет эту мини-сценку, то кажется, что сделать это очень просто. Однако вы попробуйте сами.

Итак, нужно сделать следующее:

Подойти к клетке (все предметы воображаемые, в том числе и попугай)

Ощупать ее руками

Взять и переставить на другое место

Подразнить попугая

Найти дверцу и открыть ее

Насыпать зернышек в ладонь и покормить птицу

Погладить попугая (после этого он вас должен укусить)

Одернуть руку

Закрывать побыстрее клетку

Помахать угрожающе пальцем

Переставить клетку в другое место.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ РЕЖИССЕРЫ

Предложите вашей команде за 15-30 минут сочинить и поставить спектакль, текст которого состоит всего из четырех строчек. Например:

Однажды в студеную, зимнюю пору

Я из лесу вышел. Был сильный мороз.

Гляжу, поднимается медленно в гору

Лошадка, везущая хворосту воз.

или

Наша Таня громко плачет,

Уронила в речку мячик.

Тише, Танечка, не плачь,

Не утонет в речке мяч.

Можно взять любые другие известные четверостишия.

Поставить спектакль-импровизацию силами творческой группы по жребии следует в жанрах оперы, оперетты, цирка, фильма ужасов, мюзикла, драмы, мелодрамы, комедии, детектива, документального кино, эстрады и т. д. Может получиться интересный и смешной спектакль.

ЗЕРКАЛО

Когда на сцене много актеров, возникает необходимость работы "командой": выработка чувства общего ритма и темпа, взаимопомощи, воспроизводства слов, вызывающих в других чувства эмоции. Это то, что часто называют "химией". Некоторые театральные труппы владеют ее секретом, другие - нет. Можно ли натренировать актеров в этом направлении?

Одно из упражнений, могущих нам помочь, называется "Зеркало". Разделите свою команду на пары. Пусть встанут лицом друг к другу. Один из них должен быть лидером. Пусть лидер мимикой показывает действия, совершаемые им каждое утро перед зеркалом: бреется, накладывает косметику и т.п. Второй участник старается имитировать действия лидера как можно точнее и при этом не засмеяться. Будет очень удачно, если лидер станет воспроизводить свои действия как в замедленной съемке, облегчая второму участнику возможность их повторения. Когда все пары достигнут определенного успеха, следует указание поменяться ролями. И лидерство переходит к другому.

Упражнение станет целесообразным тогда, когда лидерство будет переходить без команды извне тогда, когда сами участники почувствуют, что цель упражнения достигнута, и они могут поменяться ролями. Это стимулирует распределение функций актеров в диалоге и дает возможность сконцентрировать творческие усилия.

КАМЕРА ВИДИТ ВСЕ!

Видеть себя в видеозаписи – ужасное потрясение. Все мы естественно хотели бы видеть, как выглядим на самом деле, итак нам хочется посмотреть на себя со стороны. Но часто реальность приводит нас в состояние шока. Многие актеры заблуждаются, считая, что они способны отлично передавать чужие мысли. Другие же наоборот недооценивают себя. Правда находится где-то посередине и ее лучше всего понять через видеозапись. Используйте видео не только для записи спектаклей, но и во время репетиций. Возьмите какой-нибудь любимый вами сценарий и снимайте труппу во время читки ролей. Дайте им коротенькие отрывки, чтобы они смогли сразу же их запомнить. Затем прокрутите пленку и прокомментируйте для каждого, что у него получилось, а в чем он должен продолжать совершенствоваться. Некоторых это напугает, но добрая доля реальности принесет всем пользу.

ИГРА НА ВМЕШАТЕЛЬСТВО

Лучший способ помочь людям улучшить их актерские способности – заставить их почувствовать себя свободно во всевозможных импровизированных ситуациях. Актеры не всегда должны полагаться лишь на слова заранее написанного сценария, они должны импровизировать свои собственные строки. И когда они это делают, возникает высокая вероятность того, что их строки будут мотивированы их собственными реальными мыслями. И результатом станет воспроизводство естественно звучащих строк, что само по себе является ключом к актерскому мастерству. Мы называем это «вести интеллектуальную игру».

Существует много разновидностей импровизаций, советуем вам попробовать следующий вариант.

Заставьте двух актеров (по желанию) вообразить себя в какой-нибудь типичной ситуации: в автобусе, в очереди в гостинице на регистрацию, в парке и т.п. Задайте им тему и пусть начинают импровизировать. Попросите остальных членов труппы внимательно следить за актерами, когда у них возникнет интересная идея, они в любое время могут сказать – «Вмешиваюсь!». В этот момент двое играющих сценку должны замереть. Вмешивающийся либо становится дополнительным действующим лицом, либо замещает собой любого из актеров по выбору. Он либо начинает сцену заново, используя ту же тему, либо абсолютно изменяет ее, ценность (и юмор) данного поступка заключается в приобретении способности приспособляться друг к другу и воспроизводить естественно звучащие строки. Побуждайте ваших актеров быть как можно более естественными.

Встреча. «Начинаем свободное движение по комнате. Не смотрим на партнеров. Двигаемся, как бы погруженные в собственные мысли. Избегаем не только столкновений, но даже касаний. Движения легкие и свободные. Не снижая темпа, пробуем заполнить равномерно все части комнаты. Даже углы не оставляем пустыми.

Теперь встречаемся глазами с каждым, кто проходит рядом с нами. Секундная задержка – остановка на зрительный контакт – и вновь движение к следующей встрече. Приостановились – взгляд – движение.

Если до сих пор наш зрительный контакт с партнерами был чисто механической фиксацией, то теперь давайте наполним встречу эмоциями. Что выражает ваш взгляд при каждой новой встрече: радость, удивление, приветствие, безразличие и др.

Продолжаем движение и каждому, кто встретится нам на пути, пожимаем руку. Темп не снижается, поэтому вам придется быть достаточно расторопными, чтобы успеть здороваться и с теми, кто проходит справа от вас, и с теми, кто пробегает слева. Попытайтесь не пропустить ни одного человека, никого не оставить без приветствия. Ходить кругами совсем не обязательно: вся комната в нашем распоряжении. Импровизируем в выборе маршрута.

Теперь вместо рукопожатия касаемся каждого встречного той частью тела, которую называет педагог. «Локоть!» - значит, к локтю встречного прикладываем свой локоть и останавливаем бег, пока я не проверю, все ли нашли себе пару. «Плечо!» - значит, стоим плечом к плечу».

Десять секунд. «Сейчас вы начнете быстрое спонтанное движение по комнате. Будьте внимательны, потому что время от времени вам придется реагировать на мои разнообразные задания и выполнять их в кратчайший срок – в течение десяти секунд».

Развитию навыков собранности, сосредоточенности помогут, например, такие упражнения:

- а) встаньте в строй по росту, в алфавитном порядке (по фамилиям, именам), по цвету волос (от самых светлых к самым темным);
- б) назовите самый дальний и самый близкий объекты в поле вашего зрения;
- в) перечислите в аудитории все предметы определенного цвета и оттенка; предметы, названия которых начинаются с одной буквы алфавита;
- г) точно воспроизведите ряд движений, проделанных товарищем;
- д) рассмотрите глаза товарищей, расскажите, какой они формы, цвета, каково их выражение, по памяти. Затем проверьте наблюдения, найдите тонкости, не замеченные с первого раза.

Биологические часы. «Закройте глаза и сядьте поудобнее. Услышав хлопок, попытайтесь, пользуясь лишь внутренними ощущениями, определить длительность минуты. Тот, кто решит, что с момента хлопка уже прошло 60 секунд, встает.

В конце упражнения выясняем, кому удалось правильно определить длительность минуты.

Оркестр. Ведущий распределяет между участниками партии различных инструментов, состоящие из хлопков, топая, и всех возможных звуковых эффектов. Задачей участников является ритмически исполнить какое-либо известное музыкальное произведение (или сочиненную на месте ритмическую партитуру) под руководством дирижера, управляющего громкостью общего звучания и вводящего и убирающего отдельные партии.

Пулеметная очередь. Участники садятся в круг и ведущий тремя хлопками задает темп пулеметной очереди (поначалу медленный). Участники по очереди, точно соблюдая темп, хлопают, постепенно (очень медленно) ускоряясь, до скорости пулеметной очереди (хлопки почти сливаются), а, дойдя до максимума скорости, начинают также медленно ее снижать.

Повторяй за мной. Ведущий отбивает в ладоши ритмические фразы, и все участники повторяют за ним. На примерах разбирается отличие ритма постоянного от переменного, добивается слаженности в действиях группы. Каждый хлопок должен звучать, как один удар, а не размазываться на хлопки ладоней отдельных участников.

Хлоп. «Встаньте, пожалуйста, в широкий круг! Я буду ведущим. Я хлопаю в ладоши и указываю на человека, стоящего в кругу, называя одновременно его имя. Он, не тратя ни секунды, хлопает в ладоши, указывает на меня или любого другого игрока в кругу и произносит его имя. Смысл заключается в том, чтобы (при очень высоком темпе игры) не забыть порядок действий: хлопок – указание на игрока – название его имени. Важно не забыть и не перепутать имена игроков. Любая потеря темпа, замороженное «включение» в

игру, ошибка в имени приводят к поражению. Упражнение продолжается до последнего участника».

Бык и ковбой. Двое участников становятся на расстоянии друг от друга (не менее 5 метров), один поворачивается спиной - это бык, второй берет в руки воображаемую веревку - это ковбой. По сигналу к началу ковбой должен накинуть воображаемую веревку на быка и подтянуть его к себе (бык, естественно, сопротивляется). Упражнение получится успешно, если участникам удастся синхронизировать свои действия, чтобы зрители "увидели" воображаемую веревку, натянутую между ними.

Войдите в роль -1. Учащимся предлагается, абстрагируясь от содержания, прочитать предлагаемый текст по выбору как:

1. сообщение государственного телевидения о важнейшем международном событии;
2. вечернюю сказку матери ребенку;
3. письмо, которое человек читает полупрошепотом;
4. завещание умершего дедушки;

Текст: «Нарэшце, вы прадстаўлены самому сабе, і гэта той сапраўдны стан, у якім павінен знаходзіцца чалавек, які вельмі сур'ёзна адносіцца да ўсяго гэтага; і таму вы больш не спадзяваецеся, у сэнсе дапамогі, ні на каго і ні на што. Вы ўжо вольныя, каб рабіць адкрыцці. Калі існуе свабода – існуе энергія; калі ёсць свабода – не можа адбыцца нічога неправильнага. Свабода па сутнасці адрозніваецца ад мяцежа. Калі ёсць свабода – не існуе такога паняцця, як рабіць правільна ці неправільна. Вы з'яўляецеся свабодным і таму няма страху. А розум, у якім няма страху, здольны на вялікае каханне».

Войдите в роль -2. Прочитайте предложенный текст шепотом; громко; с пулеметной скоростью; со скоростью улитки; как будто вы очень замерзли; как будто во рту у вас горячая картошка; как трехлетний ребенок; как инопланетянин.

Вынес достаточно русский народ,
Вынес и эту дорогу железную –
Вынесет все, что господь ни пошлет!
Вынесет все – и широкую, ясную
Грудью дорогу проложит себе.

Вопрос – ответ. Все стоят в кругу. Педагог держит в руках 4-6 различных предмета. «Всем знакомы эти предметы. Ручка, коробка спичек, ключи, монетка и т.п. Давайте представим, что мы впервые видим эти предметы. Но делать будем это по кругу особым способом. Я буду начинать, причем буду «знакомить» с моими предметами соседей справа и слева. Я начинаю с ключа. Передаю его соседу справа со словами: «Это ключ!» Он должен меня спросить: «Что?» Я повторяю: «Ключ». Мой партнер продолжает изображать удивление: «Что?». «Ключ!» - не сдаюсь я. Тогда мой партнер соглашается: «А, ключ». Он забирает себе ключ и передает его своему соседу, говоря точно тот же текст. И так, по кругу. Одновременно с этим, я передаю моему соседу слева другой предмет – монетку. Здесь разыгрывается тот же диалог». До этого момента упражнение выглядит очень простым. Проблемы возникают тогда, когда

ведущий начинает вводить в круг дополнительные предметы, пуская их то слева, то справа, то, включая в игру игроков из середины цепочки. Возникает ситуация, когда игроки должны одновременно (не делая пауз) и принимать предмет с одной стороны, и отдавать другой предмет в противоположную сторону. Чтобы успешно преодолеть все сложности участникам предстоит проявить максимальную собранность и научиться переключать внимание с одного предмета на другой»;

Конфликт. Показать несколько пластических мизансцен (в статике), изображающих конфликтную ситуацию. Найти внутреннее оправдание каждой мизансцене тела. Дать название конфликтным ситуациям.

Метафоры (по С.В. Гиппиус) Преподаватель произносит слово, например: «Гаснут...» Все учащиеся описывают, что они увидели на своем внутреннем экране (звезды, окна, силы, глаза...). Это упражнение совершенствует ассоциативное мышление и фантазию.

Оправдание позы. Учащиеся ходят по кругу. По хлопку ведущего каждый должен бросить свое тело в неожиданную для себя позу. Для каждой позы должно быть подобрано объяснение. «Представьте себе, что вы совершали какое-то осмысленное действие... По команде «Отомри» продолжайте это действие. Мы должны понять, что вы делаете. Постарайтесь не придумывать банальных оправданий, которыми можно объяснить любую позу. Ищите действия, соответствующие именно тому положению вашего тела, в котором вы замерли, только ему и никакому другому».

Отгадай, где я. Упражнение заключается в том, что один участник пытается своим психофизическим состоянием передать окружающим, где он находится (хоккейный матч, зоопарк, смотрит захватывающий фильм и т.д.), но при этом нельзя воспроизводить никаких звуков.

Ощущения. - Посидеть на стуле так, как сидит царь на троне; пчела на цветке; побитая собака; наказанный ребенок; бабочка, которая сейчас взлетит; наездник на лошади; космонавт в скафандре.

- Пройтись, как ходит младенец, который только что начал ходить; старый человек; гордец; артист балета.

- Улыбнуться, как улыбается очень вежливый японец, Жан Поль Бельмондо, собака своему хозяину, кот на солнышке, мать младенцу, ребенок матери.

- Нахмуриться, как хмурится ребенок, у которого отняли игрушку; как человек, желающий скрыть смех.

Переключение внимания-1. «Одновременность» внимания к нескольким объектам только кажущаяся, а на самом деле в психической деятельности человека происходит очень быстрое переключение внимания с одного объекта на другой. Это-то и создает иллюзию «одновременности» и непрерывности внимания к нескольким объектам. Многие совершаемые действия человек выполняет механически. Внимание тоже может стать механическим, автоматическим.

а) Студенту дается коробок спичек. Считая спички, он должен одновременно рассказывать сказку или сюжет кинофильма.

б) Педагог раздает присутствующим порядковые номера и предлагает каждому мысленно читать какое-нибудь стихотворение. Спустя 2 - 3 секунды после начала упражнения педагог называет какой-нибудь номер. Студент с этим номером должен встать и продолжить читать вслух, пока не будет назван следующий номер. Предыдущий продолжает читать стихи мысленно.

Печатная машинка. Учащиеся распределяют между собой алфавит (каждому достается несколько букв) и являются теми клавишами печатной машинки, какие буквы им достались. Удар по нужной клавише - это хлопок нужного человека (кому она досталась). Кто-либо предлагает напечатать какую-нибудь фразу, и участники «печатают», хлопая в нужный момент с равными между «буквами» промежутками. Пробел обозначается общим хлопком всей группы, точка - общими двумя хлопками.

Предмет по кругу. Группа рассаживается или становится в полукруг. Ведущий показывает учащимся предмет (палку, линейку, банку, книгу, мяч, любой попавшийся в поле зрения предмет) учащиеся должны передавать друг другу по кругу этот предмет, наполняя его новым содержанием и обыгрывая это содержание. Например, кто-то решает обыграть линейку как скрипку. Он передает ее следующему человеку именно как скрипку, не произнося при этом ни слова. А тот именно к скрипку ее принимает. Этюд со скрипкой окончен. Теперь второй учащийся обыгрывает эту же линейку, например как ружье или кисть и т.д. Важно, чтобы учащиеся не просто делали какие-то жесты или формальные манипуляции с предметом, а передавали свое отношение к нему. Это упражнение хорошо развивает воображение. Чтобы обыграть линейку как скрипку, нужно, прежде всего, увидеть эту скрипку. И чем менее похож новый, «увиденный» предмет на предложенный, тем лучше учащийся справился с заданием. Кроме того, это упражнение - на взаимодействие, ведь человек должен не только сам увидеть новый предмет, но и заставить других увидеть и принять его в новом качестве.

Разговор через стекло. Учащиеся разбиваются на пары. Ведущий: «Представьте себе, что вас и вашего партнера разделяет окно с толстым, звуконепроницаемым стеклом, а вам надо передать ему какую-то информацию. Говорить запрещено - ваш партнер вас все равно не услышит. Не договариваясь с партнером о содержании разговора, попробуйте передать через стекло все, что нужно, и получить ответ. Встаньте друг против друга. Начинайте». Все остальные учащиеся внимательно наблюдают, не комментируя происходящее. После окончания этюда все обсуждают увиденное.

Рулетка. Участники разбиваются на две группы, по одному представителю садится за стол, друг напротив друга и кладут руки на стол. Между ними кладется монета. По хлопку ведущего они должны накрыть монету рукой - кто быстрее. На все другие сигналы ведущего (топанье, звуки) они не должны реагировать - шевелиться (пошевеливший рукой не вовремя - проиграл). Место проигравшего занимает другой представитель группы.

Синтез. Это упражнение на погружение в состояние творчества. Оно заключается в смешивании различных видов восприятия, способности ощущать вкус звуков, слышать цвета, обонять ощущения.

- Чем пахнет слово «рампа»?
- Каково на ощупь число 7?
- Какой вкус у сиреневого цвета?
- Какая форма у четверга (как она выглядит)?
- Какую музыку вы слышите, когда представляете лицо пожилого человека, смеющегося ребенка?

Чувства. Учащиеся должны изобразить, то, что им предлагает преподаватель: радостную улыбку (приятная встреча); утешительную улыбку (все будет хорошо); счастливую улыбку (наконец-то, какой успех); удивленную улыбку (не может быть); огорченную улыбку (как же так, ну вот опять).

- Выразить одними глазами и бровями: огорчение, радость, осуждение, восхищение, строгую сосредоточенность, недовольство, удивление.
- Только жестами и мимикой выразить следующие задачи: прогнать, пригласить, оттолкнуть, привлечь, указать, остановить, предупредить.
- Выразить одним жестом: отвращение, ужас, благодарность.

Сорока за строчкою строчка
Строчит сорокатам сорочки.

Четверть четверика гороха без червоточки.

Шли сорок мышей и шесть нашли грошей, а мыши, что поплоше, нашли по двадцать грошей.

Кусты и кустыни в пустыне грустят -
Их жизни пусты без десятков кустят.

Королева кавалеру
Каравеллу подарила,
Королева с кавалером
В каравелле удалилась.

Дружно в оркестре играли дети:
Карл играл на черном кларнете,
Кирилл - на валторне,
На арфе - Алла,
А на рояле Лара играла.

У Сашки в кармашке шишки и шашки.

Есть Кирилл присел, да кисель кисел.

У Еремы и Фомы кушаки - во всю спину широки,
колпаки переколпачены, новы,
да шлык хорошо сшит, шитым бархатом покрыт.

Не тот, товарищи, товарищу товарищ,
Кто при товарищах товарищу товарищ,
А тот, товарищи, товарищу товарищ,
Кто без товарищей товарищу товарищ.

Скороговорун скороговорил, выскороговаривал, что все скороговорки
перевыскороговорит, но, заскороговорившись, выскороговаривал, что всех
скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь.

Даже шею, даже уши ты испачкал в черной туши.
Становись скорей под душ. Смой с ушей под душем тушь.
Смой и с шеи тушь под душем. После душа вытрись суше.
Шею суше, суше уши, и не трогай больше туши.

У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.

- Полили вы лилию?
- Видели мы Лидию.
- Видели вы Лидию?
- Полили мы лилию.

Волк рыщет - пищу ищет.
Вот тебе щи, а нас не ищи!

Везет Сенька Саянку с Сонькой на санках,
Везет, да скороговорками так и сыплет:
мол, тетерев сидел на дереве, от дерева - тень тетерева;
мол, у гусыни усов не ищи - не сыщешь;
мол, каков Савва, такова и слава...
Пляшут на языке скороговорки, как караси на сковородке.
Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь.

Как на утренней на зорьке
Два Петра и три Федорки
Соревнуются с Егоркой
Говорить скороговоркой.

Пособи сапоги сапожнику пошить.
Пряжки серебром на сапогах посеребрить.
Пособи сапоги, пособи сапожки
Мастеру скорей пошить босоногой блошке.

Шелест шелестит листвою.
Шепот шепчется с травой.
Тишь затихла в тишине.
"Тише, тише..." , - слышно мне.

Уж пожаловал ежам
Новых дюжину пижам.
Прежние пижамы
Исколоты ежами.

У пчелы, у пчелки
Почему нет челки?
Отвечаю почему:
- Челка пчелке на к чему.

Мяч скучал на чердаке.
Мячик ищут в сундуке.
Тщетно ищут мячик
Девочка и мальчик.

Мама шьет сорочку дочке.
Строчит строчки на сорочке.
Срочно строчит сорок строчек.
Растет дочка, как расточек.

Ярослав и Ярославна
Поселились в Ярославле.
В Ярославле живут славно
Ярослав и Ярославна.

Пел перепел за деревней.
Пел тетерев средь деревьев.
Перепел пел-пел
Тетерева перепел.

Рисовала Лариса акварелью нарциссы.
Георгины гуашью рисовала Наташа.

Макару в карман комарик попал.
Комар у Макара в кармане пропал.
Про это сорока в бору протрещала:
"В кармане Макара корова пропала!"

Рапортовал да недорапортовал.
Стал дорапортовывать - зарапортовался.

Дроводреворубы рубили дубы.

Циркач умеет гарцевать,
Зверей и птиц дрессировать.

Говорил командир про полковника и про полковницу,
про подполковника и про подполковницу,
про поручика и про поручицу,
про подпоручика и про подпорутчицу,
про прапорщика и про прапорщицу,
про подпрапорщика, а про подпрапорщицу молчал.

Вакул бабу обул, да и Вакула баба обула.

Шакал шагал, шакал скакал.

Сшила Саша Сашке шапку,
Сашка шапкой шишку сшиб.

Три сороки-тараторки
Тараторили на горке.

Съел молодец тридцать три пирога с пирогом,
И все со сметаной и с творогом.

Купили Валерику и Вареньке
Варежки и валенки.

Съел Валерик вареник,
А Валюшка вартушку.

Носит Сеня в сени сено,
Спать на сене будет Сеня.

Перепел перепелку и перепелят
В перелеске прятал от ребят.

Пилил Филипп поленья из лип.

На рынке Кирилл ложку и кружку купил.

У Антипа в саду одна липа,
А Филипп посадил семь лип.

Баран буян залез в бурьян.

Пошел спозаранку Назар на базар.
Купил там козу и корзину Назар.

Хохлатые хохотушки
хохотом хохотали:
ха-ха-ха-ха-ха!

Два дровосека, два дровокола,
два дроворуба говорили про Ларю,
про Ларьку, про Ларину жену.

Под горой бугор,
На бугре Егор,
У Егора кол,
На колу колокол.

Прокоп полол укроп, полол и пропальвал.

Краб крабу сделал грабли.
Подал грабли крабу краб:
сено, граблями краб грабь!

Рододендроны из дендрария.

Белые бараны били в барабаны.
Без разбору били, лбы себе разбили.

Была у Фрола, Фролу на Лавра наврала, пойду к Лавру, Лавру на Фрола навру.

Карл клал лук на ларь. Клара крала лук с ларя.

Говорил попугай попугаю, я тебя попугай попугаю.
Отвечает ему попугай- "Попугай, попугай, попугай!"

Дед Данил делил дыню:
Дольку Диме, дольку Дине.

Хитрую сороку поймать морока,
А сорок сорок - сорок морок.

У перепела и перепелки пять перепелят.

Были галчата в гостях у волчат,
Были волчата в гостях в галчат,
Нынче волчата галдят, как галчата,
И, как волчата, галчата молчат.

Отлежал бычок бочок.
Не лежи, вставай, бычок!

Бомбардир бомбардировал Бранденбург.

У осы не усы, не усища, а усики.

Шел Шишига по шоссе,
Шел шурша штанами.
Шаг шагнет, шепнет: "Ошибка",
Шевельнет ушами.

Жужжит жужелица, жужжит, да не кружиться.

Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов.
В грозу, в грязи от груза арбузов развалился кузов.

Роман Кармен положил в карман роман Ромена Роллана и пошёл в "Ромэн" на "Кармен".

В Кабардино-Балкарии валокардин из Болгарии.

Либретто Риголетто.

Белый снег, белый мел,
Белый заяц тоже бел..
А вот белка не бела -
Белой даже не была.

Дед Додон в дуду дудел, Димку дед дудой задел.

Идет козел с косой козой,
Идет козел с босой козой,
Идет коза с косым козлом,
Идет коза с босым козлом.

Баркас приехал в порт Мадрас.

Матрос принёс на борт матрас.
В порту Мадрас матрас матроса
Порвали в драке альбатросы.

В Кабардино-Балкарии валокордин из Болгарии.

Деидеологизировали-деидеологизировали, и додеидеологизировались.

Еду я по выбоине, из выбоины не выеду я.

Их пестициды не перепестицидят наши по своей пестицидности.

Карл у Клары украл кораллы, Клара у Карла украла кларнет.

Когда-то галок поп пугая,
В кустах заметил попугая,
И говорит тут попугай:
"Пугать ты галок, поп, пугай.
Но только галок, поп, пугая,
Не смей пугать ты попугая!"

Корабли лавировали, лавировали, да не вылавировали.

Королева кавалеру подарила каравеллу.

Кокосовары варят в скорококосоварках кокосовый сок.

Мама мыла Милу мылом, Мила мыло не любила.

На мели мы налима лениво ловили,
Меняли налима вы мне на линия.
О любви не меня ли вы мило молили,
И в туманы лимана манили меня?

На холме кули, поднимусь на холм и куль поставлю.

Недопереквалифицировавшийся.

Работники предприятие приватизировали, приватизировали да не
выприватизировали.

Саша шапкой шишку сшиб.

Сиреневенькая зубовыковыривательница.

Сняли с Надежды цветные одежды,
Без одежд Надежда не манит как прежде.

Сшит колпак, да не по-колпаковски,
вылит колокол, да не по-колоколовски.
Надо колпак переколпаковать, перевыколпаковать.
Надо колокол переколоколовать, перевыколоколовать.

Ужа ужалила ужица.
Ужу с ужицей не ужиться.
Уж от ужаса стал уже -
ужа ужица съест на ужин
и скажет: (начинай сначала).

Флюорографист флюорографировал флюорографистку.

Я - вертикультяп. Могу вертикультяпнуться, могу вывертикультяпнуться.

На ура у гуру инаугурация прошла.

Стаффордширский терьер ретив, а черношерстный ризеншнауцер резв.

Саша - само совершенство, а еще самосовершенствуется!

Это колониализм? - Нет, это не колониализм, а неоколониализм!

А мне не до недомогания.

Боронила борона по боронованному полю.

Бредут бобры в сыры боры. Бобры храбры, а для бобрят добры.

В семеро саней семеро Семёнов с усами уселись в сани сами.

В шалаше шуршит шелками желтый дервиш из Алжира и, жонглируя ножами,
штуку кушает инжира.

Вахмистр с вахмистршей, ротмистр с ротмистршей.

Вашему пономарю нашего пономаря не перепономаривать статью:
наш пономарь вашего пономаря перепономарит, перевыпономарит.

Везет Сенька Саньку с Сонькой на санках.
Санки скок, Сеньку с ног, Соньку в лоб, все в сугроб.

Волховал волхв в хлеву с волхвами.

Все бобры для своих бобрят добры.

Вставай, Архип, петух охрип.

Говорили про Прокоповича. Про какого про Прокоповича?
Про Прокоповича, про Прокоповича, про Прокоповича, про твоего.

Грабли - грести, метла - мести, вёсла - везти, полозья - ползти.

Даже шею, даже уши ты испачкал в черной туши.
Становись скорей под душ. Смой с ушей под душем тушь.
Смой и с шеи тушь под душем. После душа вытрись суше.
Шею суше, суше уши, и не пачкай больше уши.

Два дровосека, два дроворуба говорили про Ларьку, про Варьку, про Ларину жену.

Два щенка щека к щеке щиплют щетку в уголке.

Дятел дуб долбил, долбил, продалбливал, да не продолбил и не выдолбил.

Евсей, Евсей, муку просей, а просеешь муку -
испеки в печи калачи да мечи на стол горячи.

Ест Федька с водкой редьку, ест водка с редькой Федьку.

Жужжит-жужжит жужелица, да не кружится.

Забыл Панкрат кондратов домкрат.
Теперь Панкрату без домкрата не поднять на тракте трактор.

Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов.
В грозу в грязи от груза арбузов развалился кузов.

Из-под Костромы, из-под Костромищи шли четыре мужичищи.
Говорили они про торги, да про покупки, про крупу, да про подкрупки.

Интервьюер интервента интервьюировал.

Инцидент с интендантом.

Клара-кряля кралась к Ларе.

Косарь Косьян косою косит косо. Не скосит косарь Косьян покоса.

Краб крабу продал грабли. Продал грабли крабу краб; грабь граблями сено, краб!

Кукушка кукушонку сшила капюшон. Примерил кукушонок капюшон. Как в капюшоне он смешон!

Курфюрст скопроментировал ландскнехта.

Курьера курьер обгоняет в карьер.

Либретто "Риголетто".

Ловко лавируя в ларингологии, лекарь-ларинголог легко излечивал ларингиты.

Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простокваши.

Мы ели, ели ершей у ели. Их еле-еле у ели доели.

На горе Арарат рвала Варвара виноград.

На дворе дрова, за двором дрова, под двором дрова, над двором дрова, дрова вдоль двора, дрова вширь двора, не вмещает двор дров!
Наверно, выдворим дрова с вашего двора обратно на дровяной двор.

На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова.

На дворе трава, на траве дрова. Не руби дрова на траве двора!

На речной мели мы на налима набрали.

Наш голова вашего голову головой переголовил, перевыголовил.

Наш Полкан из Байкала лакал. Лакал Полкан, лакал, да не мелел Байкал.

Наша дочь речистая, у нее речь чистая.

Не ест корова короб корок, ей короб сена дорог.

Не хочет косою косить косою, говорит: коса коса.

Около колодца кольцо не найдется.

Орел на горе, перо на орле. Гора под орлом, орел под пером.

Осип охрип, а Архип осип.

От топота копыт пыль по полю летит.

Павел Павлушку пеленовал, пеленовал и распелёновывил.

Поезд мчится скрежеща: ж, ч, ш, щ, ж, ч, ш, щ

Полили ли лилию? Видели ли Лидию? Полили Лилию, видели Лидию.

Прецедент с претендентом.

Привёз Пров Егорке во двор дров горку.

Протокол про протокол протоколом запротоколировали.

Рано коваль встал, сталь ковал, ковал, сталь перековывал, да не перековал.

Рапортовал, да не дорапортовал, дорапортовал, да зарпортовался.

Расскажите про покупки! - Про какие про покупки? - Про покупки, про покупки, про покупочки свои.

Регулировщик лигуриец регулировал в Лигурии.

Рыла свинья белорыла, тупорыла; полдвора рылом изрыла, вырыла, подрыла.

Самшит, самшит, как ты крепко сшит.

Свинья тупорыла-толсторыла двор рылом рыла, всё изрыла, срыла, перерыла, везде понарыла, повырыла, подрыла.

Свиристель свиристит свирелью.

Съел молодец тридцать три пирога с пирогом, все с творогом.

Тридцать три корабля лавировали, лавировали, да не вылавировали.

Тщетно тщится щука ущемить леща.

У ежа ежата, у ужа ужата.

У нас во дворе-подворье погода размокропогодилась.

У Сашки в кармашке шишки и шашки.

У Сени с Саней в сетях сом с усами.

У Феофана Митрофаныча три сына Феофаныча.

Цыплёнок цапли цепко цеплялся за цеп.

Четверть четверика гороха, без червоточинки.

Чешуя у щучки, щетинка у чушки.

Шесть мышат в камышах шуршат.

Шла Саша по шоссе и сосала сушку.

Шли сорок мышей и шесть нашли грошей,
а мыши, что поплоче, нашли по два гроша.

Яшма в замше замшела.

Тощий немощный Кощей Тащит ящик овощей.

Окола кола вьюн и хмель вьются на плетень.
Вьются, плетутся, заплетаются, расперезавиваются.

Прыгают в поле сорок сорок,
десять взлетели, сели на ели.
Сколько осталось в поле сорок?

Все скороговорки не перевыскароговоришь.

На дворе дрова, за двором дрова, под двором дрова, над двором дрова, дрова
вдоль двора, дрова вширь двора, не вместит двор дров. Двора выдворить
обратно на дровяной двор.

От топота копыт пыль по полю летит.

У перепела и перепелки пять перепелят.

Бык тупогоб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа.

Мы ели, ели ершей у ели. Их еле-еле у ели доели.

Королева Клара строго карала Карла за кражу коралла.

Из кузова в кузов шла перегрузка арбузов. В грозу, в грязи от груза арбузов развалился кузов.

Даже шею, даже уши ты испачкал в черной туши. Становись скорей под душ. Смой с ушей под душем тушь. Смой и с шеи тушь под душем. После душа вытришь суше. Шею суше, суше уши, и не пачкай больше уши.

Говорил командир про полковника и про полковницу, про подполковника и про подполковницу, про поручика и про поручицу, про подпоручика и про подпоручицу, про прапорщика и про прапорщицу, про подпрапорщика, а про подпрапорщицу молчал.

Была у Фрола, Фролу на Лавра наврала, пойду к Лавру, Лавру на Фрола навру. Черепаха, не скучая, час сидит за чашкой чая.

Бежит лиса по шесточку: лизни, лиса песочку!

І Е Р О В А А М П А Р А Л І П О М Е Н О Н
К А Ж А В І З А Н І Ц Ё Н І М І П Р О Л І Н Е М А Н
С К А Н І Р О В А Н І М Е Н Р У Ж А М Е Н А М У І Н І
К С І Л А Н І Ф Е Р О Н І Д А Б Р А Т Р А А Л А М Е Н І
Л А Н Ж Е Л А М Е Н І М А Л І К А М І Н Е Р А Л І Н О В А Л І Н І
Ж А М І Р А Л А Ж А Н Э Л Ф А М І Р А Л Г І Н А Л І Н А М
М А Л І Н І К А Ц Ы Н Э Л І В У Д А Р Н І Ц А А Л Е Н О Н
А В К І Н А Л Е Р О Н Е Л А И Ж Ж Ы Г А Л К І Н Е А В І Н Э Н

Капылы перакапылілі, перавыкапылілі.

Кривая цяцера просту кривіць.

Клюйце, куры, крупы каля ступы.

Намётка ў прачкі, сарочка ў швачкі.

Пекар Пётр пёк пірог.

Пад вываратнямі вавёрка ўе вяроўкі вёртка

Палукашак выпалукашываўся, перавыпалукашыкаваўся.

Перапілі, пераелі, пералушчылі, перапаролі, перамалолі, ператрушчылі.

Руды гарбаты Рыгор гроб грыбы граблямі.

Стаяў поп каля коп, а каля папа капа.

Піліп да ліпы прыліп, да ліпы прыліп піліп.

Пільшчыкі-пілавальшчыкі пілавалі піламі.

Рапартаваў, рапартаваў, ды не дарапартаваў, стаў дарапартоўваць, ды зарапартаваўся.

На дварэ – трава, на траве – драва.

Лезь, залезь, залезшы, злезь.

Мы бачылі бобра, і нам сказаў бобра, што нам будзе добра.

Лянок ня любіць лякот, лыкот на любіць лянок.

Стругаў, стругаў, не дастругаў, стаў дастругваць -- перастругаў.

Ткач тчэ тканіну на хустку Антаніне.

Каласы каласавалі, каласавалі, выкаласавалі.

Лавіў рыбак судака, судак лавіў рыбака: лоўка, рыбак, ловіш -- судаку сорам робіш.

Калясо выкалесілася, жалеза выжалезілася, палукашак выпалукашыкаваўся, агонь выагнаўся.

Калясо калесавалася, калесавалася, выкалесавалася, перавыкалесавалася.

Ішоў поп каля коп, каля капы, каля паўкапы.

Каваль каваў каня, конь кавалю капытом, каваль каню калом.

Жалеза выжалезілася, калясо выкалесілася.

Ішоў кныр з кныранятамі.

Жабрак жабрака жабраваць вучыў.

Дзятлы дзюбамі дзяўблі дзеравіну.

Дзяды і дзядзькі на дзядзінцы дзялілі дзялянкі.

Дзе цётчынаму дзядзьку дзецца.

Гарох лапаціцца, чачавіча квохча, мак шуміць.

Гаварыў, гаварыў, не дагаварыў, дагаварыў, дагаворваў, ды загаварыўся.

Вылецеў смецюх з-за смецюшаня.

Адна сарока, адна марока, сорак сарок, сорак марок.

Трактарыст, прычачі прыцэп да трактара.

Трухлявую дзеравіну дзятлы дзяўбуць дзюбамі.

Тры дрывасекі, тры дрываколы на трох дварах дровы колюць.

Тры чарты карчавалі карчы, карчавалі, выкарчоўвалі, панавыкарчоўваліся.

Трыццаць тры дрывасекі трыццаць тры дрывотні надрывасечылі.

Уцякай, цецяручыха, з цецяручанятамі.

Цецяручыха цецяручанятам цеста месіць.

Цярпення няма цяпер церці цярніцаю лён.

Што б я калі дзе што-небудзь якое, а то я ніколі, нідзе, нічога, нікага.

Бабка трымала бабкі ў банку, ды не тыя бабкі былі ў бабкі ў банку.

А мы рубель дэвальвавалі, дэвальвавалі, ды не дадэвальвавалі...

Ішоў Саша па шашы і шастаў шальным крэдытам у цішыні.

Кантралёры праантралявалі некантралюемыя кошты і ўзялі кошты пад кантроль

Карл Клары крэдытаваў даляры, Клара зманіла Карлу квартальны прыход.

Карл аднёс у ламбард Клары каралы, Карлу Клара абвясціла дэфолт.

Шэсць шустрых мышанятаў шосты месяц у засеках Нацбанка шастаюць.

1. Муха, Муха-Цакатуха,

Залацістая пяха!

Муха сцежкаю ішла,

Муха грошыкі знайшла.

На кірмаш – глядзець тавар,

Там набыла самавар:

“Запрашаю, прусакі,

На гарбатку й піражкі!”

Прусакі спяшаліся,

Гарбаткі напіваліся,

А кузуркі

Па тры кубкі
З абаранкам, з малаком:
Сённяя Муха-Цакатуха
імянінніца! 2. Потым блошкі прыскакалі
Боцікі прэзентавалі.
Боты незвычайныя,
Спражкі дужа файныя.
Завітала ў госці
Панначка-пчала,
Сотавага мёду
Мушачцы дала...
“Ах, краса-мятлушачка,
Зьешце булкі з макам.
Ці не да спадобы вам
Нашыя прысмакі?”

3. Раптам нейкі сівачок
Павучок
Нашу Муху цап –
і ў куток, -
Хоча бедную забіць,
Цакатуху загубіць!
“Дарагія госьці, памажыце!
Злодзея ліхога засячыце!
Частавала я вас,
і паіла я вас,
Не пакіньце мяне
ў мой апошні час!”

4. Але жукі-чарвякі
Забаяліся,
Па шчылінах і кутох
Разбягаліся:
Пчолкі
у кашолкі,
Жук
у капшук
А кузуркі – за шафу хавацца
Аніяк не жадаюць змагацца!
І ніхто нават
не паварушыцца:
Прападай-памірай.
Маладзіца!
5. Ну а конік, ну а конік!
Быццам невялічкі коньнік,
Скок, скок, скок, скок!

У хмызьнячок,
за масток
і маўчок!
А злодзей зусім не жартуе,
Павуціньнем ахвяру
мацуе,
Іклы вострыя ў сэрца
ўсаджае
І кроў ейную выпівае. 6. Муха голасна крычыць,
Ухіляецца,
Ну а злодзей маўчыць,
Ухмыляецца.
Раптам неадкуль ляціць
Дробненькі Камарык,
У руцэ агнём гарыць
Дробненькі ліхтарык.
“Дзе забойца? Злодзей дзе?
Не схаваецца нідзе!”
7. Ён ляціць да Павука,
Шаблю ён вымае
і яму на ўсім скаку
Кумпал адсякае!
Муху за руку бярэ
Да вакна яе вядзе:
“Я забойцу перамог,
І табе я дапамог
Ну а зараз, маладзіца,
На табе хачу жаніцца!”
Тут кузуркі і казіюлькі
Павыходзілі з прытулкаў:
“Слава, слава Камару -
Пераможцу!” СУМНЫ ЛЕКТАР
ПРАДАВЕЦ З РЫНКА
ЦЫГАНКА
ЗЛЫ НАЧАЛЬНІК
ШОЎМЕН
ІНАПЛАНЕЦЯНІН
ДЫРЫЖОР СІМФАНІЧНАГА АРКЕСТРА

Госць першы дзень – злота,
Другі дзень – срэбра,
А на трэці – медзь
І дадому едзь.

Што напісана пером,

Не высечаш і тапаром.

З вялікага поспеху наробіш смеху.

На чужы каравай рота не разявай.

Калі суніца чырванее, - не сей проса – не паспее.

ЗАДАНИЯ ПО УСР

1.Сценический этюд.

2.Разработка либретто этюда и воплощение его на рабочей площадке. 2(л)

Составление либретто

1.Разработка рабочего сценария праздника с приложением чертежей и планов построения спортивных элементов 2 (л) Составление плана-сценария

1.Воплощение инсценировки на рабочей площадке. 4 (п) Составление инсценировки

1.Завершающий этап создания сценария целостного художественно-спортивного действия. 2 (п) Написание полного сценария представления

Литература, рекомендуемая для самостоятельного обучения студентов

1. Генкин, Д.М. Организация и методика художественно-массовой работы. – М.: Просвещение, 1987. – 189 с.
2. Гершуни, Л.П. Массовые зрелища и народные представления. Л.: 1962. – 32 с.
3. Рубб, А.А. Тайна режиссерского замысла. – М., 1999. – 125 с.
4. Силин, А.Д. От замысла к воплощению. М., 1999. – 69-100 с.
5. Силин, А.Д. Театр выходит на площадь. – М., 1991. – 178 с.
6. Губанова, М. И., Дружков, А.Л., Табаков, С.Е. Постановка спортивно-художественных выступлений в массовых театрализованных и церемониальных спортивных праздниках. – М., 1995. – 52 с.
7. Кулешова, В.Н. Художник и зрелище. – М. Советский художник. 1990. – 397с.
9. Левин, М.В. И пришел на стадион праздник. – М., 1998. – 102 с.
10. Петров, Б.Н. Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики). – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – 375 с.
11. Черняк, Ю.М. Образный строй праздника и зрелища. Мн., УП «Технопринт», 2003. – 213 с.
12. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ. Мн., «Тетрасистемс», 2004. 224 с.
13. Черняк, Ю.М. Театрализованное представление в празднике – юбилее города. Учебно-методическое пособие. Мн., МГИК, 1987. – 102 с.
14. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. – М.: Просвещение, 1986. – 149 с.
15. Луначарский, А.В. О массовых праздниках, эстраде, цирке. – М.: Искусство, 1981. – 152 с.

16. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1980. – 184 с.
17. Творческое наследие В.Э.Мейерхольда/редакторы составители: Л.А. Вендеровская, А.В. Февральский. – М.: ВТО, 1978. – 174 с.
18. Шетенбах, В. Век Олимпийский. Кн. I. II. – М., ТЭРРА-Спорт. Олимпия – Пресс, 2001-2002. – 247 с.

Выпускник специализации «Спортивная режиссура» должен в процессе учебы овладеть знаниями, умениями и навыками, обеспечивающими возможность творчески реализовать себя как спортивного режиссера-сценариста на стадионах и площадях; на льду и воде; на сценах Дворцов спорта и других спортивно-развлекательных комплексов – в постановках спортивных ритуалов, спортивно-художественных представлений и зрелищ.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

1. СРЕДСТВА ДИАГНОСТИКИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТА

Для диагностики сформированных компетенций используются следующие основные средства: критериально-ориентированные тесты оценки теоретико-методологического уровня подготовки, контрольные тесты физической и технической подготовленности, итоговые результаты спортивной деятельности и другие средства диагностики.

Обязательным условием допуска студента к сдаче зачета и экзамена является:

- выполнение требований теоретического раздела программы по семестрам и курсам обучения;
- регулярность посещения учебных занятий, обеспечивающая необходимый уровень физического и функционального состояния организма, а так же соответствующую теоретическую подготовленность студентов;

Для объективной оценки учебной деятельности студента зачетные и экзаменационные требования дифференцируются следующим образом:

- теоретический раздел проводится в виде сдачи зачета или экзамена по темам учебной программы;
- методический раздел предполагает выполнение студентами практических заданий по организации, проведению постановочных и репетиционных занятий;

Зачетные и экзаменационные требования, контрольные нормативы разрабатываются методической комиссией кафедры, утверждаются заведующим кафедрой и доводятся до сведения студентов на каждом курсе.

2. Методический контроль занятий

Каждое занятие должно соответствовать всем методическим требованиям, быть содержательным, системно и логически построенным, включать разные виды деятельности студентов, самостоятельную работу, использование наглядных пособий и т.д. Руководитель занятия должен владеть методикой преподавания предмета на достаточном уровне, использует различные инновационные методы и приемы, сочетает педагогический такт и требовательность. Также в ходе изучения предмета студенты должны получать задания для самостоятельной учебно-исследовательской работы, знакомиться с

научной литературой, готовить рефераты, доклады, эссе по предложенным темам. Проверка названных работ обеспечивает контроль преподавателя за уровнем приобретенных знаний.

Поэтому большинство занятий организовано следующим образом:

1. По теме занятия у преподавателя имеется текст и план лекции. На кафедре – все необходимые (рабочая, типовая и базовая) программы по предмету.

2. В начале занятия преподаватель проводит необходимую проверку готовности студентов, отмечая отсутствующих, оповещая студентов об учебных целях и плане проведения занятия.

Если занятие является частью единого цикла, то преподаватель может провести фронтальную беседу для выявления знаний студентов по пройденному материалу. После обобщения и первичных выводов преподаватель активизирует внимание студентов при помощи проблемного вопроса по теме занятия.

Системное изложение материала позволяет раскрыть основные вопросы темы. Основные характеристики рассматриваются на конкретных примерах.

В ходе занятия соблюдаются основные дидактические принципы. Происходит сочетание теоретического изложения материала, демонстрации фотографий, видеопрезентаций, репортажей и т.д., а также художественно-педагогического анализа.

Закрепление материала чаще всего бывает проведено при помощи вопросов или выполнения студентами самостоятельной работы. Контроль за самостоятельной деятельностью студентов осуществляется при помощи совмещения фронтальной и индивидуальной проверки выполнения задания.

В ходе занятия целесообразно постоянное обращение к ранее изученному материалу, а также личному визуальному опыту студентов, что обеспечивает связь между изучаемым и пройденным материалом. Задаваемые вопросы должны быть методически грамотными и корректными. Выводы занятия чаще подводятся при помощи ответов студентов на заданные вопросы, которые направляют мышление студентов на обобщение и систематизацию рассмотренного материала.

3. Учебные цели занятия должны быть достигнуты в достаточной мере, материал усвоен студентами, это показывает качественное выполнение студентами самостоятельного задания, а также содержательные и правильные ответы на вопросы преподавателя. Эмоциональность, особая заинтересованность и увлеченность преподавателя также являются важной направляющей для формирования у студентов уважения и интереса к объекту изучения, а также приобщения к физической культуре.

Важно отметить важность хорошего знания преподавателем учебного материала, владения аудиторией, умения заинтересовать студентов и направить ход рассуждений в необходимое русло, грамотного изложения теоретического материала, системного построения лекции, использование специальных терминов и определений, свободного владения приемами и средствами организации художественно-педагогического общения.

Преподаватель должен широко использовать когнитивные (аналитический, историко-сравнительный), проблемно-поисковые (постановка проблемных вопросов), а также наглядные методы.

На лекции должна отмечаться стабильная дисциплинированность, а также заинтересованность студентов материалом. Хорошо, если студенты задают вопросы на уточнение и углубление своих знаний по изучаемому материалу, а также активно участвуют в обсуждениях предлагаемых вопросов.

3. Содержание проверочных и контрольных работ по дисциплине

Проверочная работа по темам 1.1 и 1.2

1 блок вопросов

1. Какая часть композиции драматургического произведения логично сопряжена с развязкой? А) пролог, Б) экспозиция, В) завязка
2. Про какой композиционный компонент идет речь: часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом, а не сюжетной линии, ее можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. А) пролог, Б) кульминация, В) развязка, Г) эпилог
3. В какой части пьесы даются события, которые нарушают исходную ситуацию? А) пролог, Б) экспозиция, В) завязка
4. Какая самая обширная часть пьесы? (развитие действия)
5. При развитии действия в драматургическом сюжете действия развиваются по нарастающей или по убывающей? (нарастающей)
6. Какая обязательная сцена композиции? А) пролог, Б) кульминация, В) развязка, Г) эпилог
7. С каким действием драматического сюжета связана экспозиция: А) основным, Б) вторичным
8. В какой части композиции драматург дает читателям понять:
 - 1) кто его персонажи,
 - 2) где они находятся,
 - 3) когда происходит действие,
 - 4) что именно в настоящих и прошлых взаимоотношениях его персонажей служит завязкой сюжета (экспозиция)

9. В какой сцене композиции автор завершает основное сюжетное действие пьесы? (развязка)
10. ЧИТАЕТСЯ ПРОЛОГ У ШЕКСПИРА “РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА” – как называется эта часть композиции?
11. ЗАЧИТЫВАЮТСЯ РЕМАРКИ В ПЬЕСЕ “РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА” – как называется эти пояснения?

II блок вопросов

Читается рассказ “Тиха украинская ночь” В. Драгунского “Денискины рассказы”

12. Распишите композиционную структуру произведения
13. Какой род литературы?
14. Опишите драматический процесс: а) единое действие; б) драматический узел
15. Укажите основной конфликт
16. Рассматривая линию борьбы, укажите, кто ведет единое действие, кто контрдействие
17. Рассматривая событийный ряд, укажите:
- Исходное событие;
- Основное событие («и вдруг»);
- Центральное событие (кульминация – перелом борьбы);
- Финальное событие (развязка);
- Главное событие (сущность пьесы).
18. Укажите тему произведения
19. Опишите идею рассказа
20. Какие приемы построения речи персонажей использованы в рассказе?

Апытанне па тэме: Рэжысёр. Задачы і функцыі рэжысёра.

1. Які дух (настрой) павінен прысутнічаць у творчым калектыве для плённай і творчай працы ўсіх яе ўдзельнікаў. У чым тут заключаецца задача рэжысёра?
2. Раствлумачце выказванне пра тое, што менавіта рэжысёр адкрывае глядачу “Невядомае ў вядомым”.
3. Вызначыце задачы рэжысёра.
4. Як вы разумееце выказванне, што «мастацкая творчасць рэжысёра ўзнікае на «лініі перасячэння» ўжо вылучаных з рэчаіснасці вобразаў з яго жыццёвым вопытам, светаўспрыманням?
5. Што з таго, што звязана з уласным дзяцінствам можа стаць падмуркам творчасці рэжысёра?

6. Што такое рэжысёрская задума?
7. Рэжысёр уваважае сваю задуму і з дапамогай іншых стваральнікаў спектакля. Пералічыце іх.
8. Чаму рэжысёр абавязаны адначасова быць і акцёрам?
9. Якія дзве складаючыя вызначаюць паводзіны артыста на сцэне?
10. Дайце азначэнне паняццю мізансцэна.
11. Якімі прыметнікамі можна азначыць паспяхова пабудаваную мізансцэну спектакля?
12. У сінтэзе якіх складаючых будзе бачна ўдаласць рэжысёрскай і акцёрскай працы ў спектаклі?

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА ПО ТЕМЕ «ИНСЦЕНИРОВАНИЕ»

1. Что в литературном плане отсутствует в драме (пьеса для постановки на сцене)?
2. Авторской речи в драме отводится вспомогательная, эпизодическая или основная функция?
3. Что называется основным текстом драмы?
4. Что называется побочным текстом драмы?
5. Какое предназначение драмы?
6. Охарактеризуйте основные этапы инсценирования произведения.
7. Что происходит с описательной частью эпического произведения при инсценировании?
8. Какое значение деталей на сцене при постановке инсценировки?
9. Приведите пример детали, как предмета, который находится во взаимодействии с актером.
10. Укажите принципы инсценировки басен.

ПРАВЕРАЧНАЯ РАБОТА па блоку Тэорыя тэатральнага мастацтва

1. Пералічыце асаблівыя прыкметы тэатра як рода мастацтва (3).
2. Пералічыце адметныя рысы (мастацкія сродкі) тэатра (7).

3. Растлумачце любую з двух тэорый паходжання тэатра.
4. Пералічыце тры асноўныя віды тэатра.
5. Пералічыце віды тэатра, якія некаторыя тэатралазнаўцы адносяць у шэраг, так званых, “прамежкавых” відаў.
6. У чым адрозненне мюзікла ад аперэты?
7. Пералічыце тры рода літаратуры.
8. Што такое драма (дзве катэгорыі)?
9. Пералічыце жанры драмы як літаратурнага рода (8).
10. У чым прынцыповае адрозненне такіх жанраў літаратурнай драмы як “драма” і “трагікамедыя”?
11. У чым асноўная задача акцёра (зыходзячы з галоўнага пытання, якое стаіць перад акцёрам)?
12. Растлумачце ў чым сутнасць прынцыпа амплуа.
13. Пералічыце дзве найбольш распаўсюджаныя ў гісторыі тэатра тыпы сцэны і глядацкай залы.
14. Да якога тыпу сцэны адносіцца гэты тэатр (малюнак ці апісанне амфітэатра)?
15. Што такое лінія рампы?
16. У чым сутнасць тэатра пантамімы?
17. Пералічыце дзве найбольш распаўсюджаныя ў гісторыі тэатра (паўсюдна вядомыя з эпохі Асветы) школы ігры акцёра на сцэне.
18. Што такое монадрама?
19. Хто такія мімы ў Старажытнай Грэцыі і ў наш час?
20. У чым сутнасць і галоўныя задачы тэатра і акцёрскага мастацтва рамантызму?
21. Што такое мізансцэна?
22. У чым сутнасць поглядаў Гётэ на тэатр, якія ён выклаў у сваёй кнізе “Правілы для акцёраў” 1803 года?
23. Што такое праскеніум?
24. Назавіце краіну і эпоху, дзе і калі ўзнікла “Камедыя дэль артэ”?

ПРАВЕРАЧНАЯ РАБОТА ПА ГІСТОРЫІ ДРАМАТУРГІІ

1. У чым праяўляліся вытокі тэатра ў перыяд першабытнага грамадства?
2. У гонар якога грэчаскага бога праводзіліся абрады, якія і сталі вытокамі тэатра Старажытнай Грэцыі?
3. Пералічыце найвядомейшых драматургаў Старажытнай Грэцыі V ст. да н. э. (3 трагікі і 1 пісаў палітычныя камедыі).
4. Што ляжала ў аснове старажытнагрэчаскай драматургіі?
5. Пералічыце асноўныя жанры старажытнагрэчаскай драматургіі.
6. Якая функцыя масак у тэатры Старажытнай Грэцыі?
7. Што такое катурны ў старажытнагрэчаскім тэатры?
8. Апішыце сутнасць прыёма “Кві пра Кво” (хто пра што).
9. Пералічыце ўсе формы рэлігійнага (5) і нерэлігійнага (2) тэатра Сярэднявечча.
10. У чым асаблівасць маралітэ?
11. Назавіце краіну і эпоху, дзе і калі ўзнікла “Камедыя дэль артэ”?
12. Назавіце два вядомых квартэта камедыі дэль артэ, пералічыце некаторых (самых вядомых) іх герояў.
13. З якім драматургам звязаны росквіт тэатра эпохі Адраджэння Англіі?
14. З якім драматургам звязаны росквіт тэатра эпохі Адраджэння Іспаніі?
15. У якіх краінах у 17 – першай палове 18 стст. у драматургіі панавалі мастацкі стыль барока?
16. У якіх краінах у 17 – першай палове 18 стст. у драматургіі панавалі мастацкі стыль класіцызм?
17. Які мастацкі стыль панавалі на сцэне езуіцкага тэатра: барока ці класіцызм?
18. У чым сутнасць канцэпцыі трыадзінства тэатральнага спектакля класіцызму, згодна Франсуа Д’абіньяку?
19. Прывядзіце прыклад драматургіі Жана Батыста Мальера.
20. Назавіце асноўныя прынцыпы тэатра барока.
21. У якім стагоддзі узнікае мяшчанская драма з якой і звязаны момант зараджэння драмы як жанра драматургіі?

22. У чым сутнасць мяшчанскай драмы?
23. У чым сутнасць такога тэатральнага накірунку як натуралізм?
24. У чым сутнасць сімвалізму ў тэатральным мастацтве?
25. Пералічыце тэатральныя накірункі авангарду?
26. У чым сутнасць “Тэатра абсурду”?
27. У чым сутнасць і галоўная задача “эпічнага тэатра” Бертольда Брэхта?
28. Што ляжыць у аснове дакументальнай драмы?
29. Супраць яго мастацкага стылю, яго эстэтычных законаў “бунтавалі” драматургі-рамантыкі?
30. З творчасцю якіх літаратурных і тэатральных дзеячоў звязаны росквіт нямецкага тэатральнага мастацтва эпохі Асветніцтва?
31. Да якой краіны і эпохі адносіцца творчасць драматурга-камедыёграфа Рычарда Брынслі Шэрыдана?
32. Назавіце заснавальніка нацыянальнага нарвежскага тэатра, які спалучаў у сваёй творчасці рысы рамантызму з вобразамі ўмоўна-сімвалічнага плана.
33. Прывядзіце прыклад драматургіі Бернольда Брэхта.

ВОПРОСЫ К ТЕМЕ 2.1. КЛЮЧЕВЫЕ ПОНЯТИЯ ТЕОРИИ СЦЕНАРНОГО МАСТЕРСТВА

1. Укажыце функцыі масовага праздніка
2. Как Вы считаете, что составляет художественную основу массового праздника?
3. Кроме творческой работы, что еще включает в себя сценарно-режиссерская работа при подготовке массового праздника?
4. Приведите примеры зрелищных видов искусства.
5. Что означает развернутость представления «НА» зрителя?
6. Приведите два-три примера паратеатральных действий в истории человечества.
7. Как Вы понимаете высказывания, которые (согласно Ю.М.Черняк) являются «Формулами режиссуры»:

а. «Увидеть сказанное – услышать зримое»

б. «Услышать во времени, увидеть в пространстве»

Какое из этих теоретических положений связано с формированием режиссерского замысла, а какое с воссозданием образа представления?

ВОПРОСЫ К ТЕМЕ 2.2. ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

1. Как Вы считаете, почему именно образность делает массовое представление явлением искусства?

2. Каково значение театрализации в организации массового представления?

3. Что такое сценарий?

4. Какой сценарий называют «авторским»?

5. Какой сценарий называют «компилятивным»?

6. В чем проявляется и как выстраивается конфликт в сюжетном массовом действии?

7. Что такое сценарно-режиссерский (драматургический) ход?

8. Укажите основные композиционные моменты единого действия массового представления.

9. Какие моменты композиции СХП важнейшие и обязательные?

10. Укажите основные принципы (приемы) монтажа в массовом представлении (в конспекте на лекции мы указывали пять принципов)

11. Дайте характеристику каждому из пяти основных монтажных приемов.

ВОПРОСЫ К ТЕМЕ 2.3. СЦЕНАРНО-РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ СХП

1. Своими словами дайте определение понятию «сценарно-режиссерский замысел СХП»

2. Как Вы считаете, «рождение» замысла – это исключительно результат вдохновения (придумалось как бы само собой) или результат большой, всесторонней сознательной деятельности.

3. Определите основные вопросы, на которые должен найти ответы режиссер-постановщик, разрабатывая сценарно-режиссерский замысел представления?

4. Является ли важным для главного режиссера-постановщика определение состава режиссерско-постановочной группы?

5. Своими словами дайте определение понятию «идейно-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла».

6. Своими словами дайте определение понятию «постановочная основа сценарно-режиссерского замысла» (что такое постановочное решение представления?)

7. Проанализируйте обстоятельства, влияющие на формирование сценарно-режиссерского замысла.

8. Является ли важным постоянная стопроцентная посещаемость репетиций участниками массового спортивно-художественного представления.

9. Включая в представление эпизоды исторического характера, с позиции какого времени должно восприниматься действие на стадионе зрителем (прошлого, сегодняшнего дня, будущего)?

10. Сформулируйте основные принципы разработки сценарно-режиссерского замысла представления.

11. Имеет ли эпизод, являясь составной частью СХП, самостоятельное содержание и законченность в композиционном отношении?

12. Укажите композиционную структуру эпизода СХП.

13. Охарактеризуйте драматургический и конструктивный подходы к образному решению эпизода.

ВОПРОСЫ К ТЕМЕ 2.4. ПЛАН-СЦЕНАРИЙ (СЦЕНАРНЫЙ ПЛАН) СХП

1. Какие функции в своем содержании несет план-сценарий СХП?

2. На какие вопросы должен ответить режиссер в плане-сценарии?

3. Как рассчитать количество участников отдельного эпизода?

КРИТЕРИИ ОЦЕНОК РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

| Баллы | Показатели оценки |
|--------------|--------------------------|
|--------------|--------------------------|

| | |
|------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 (один) | Отсутствие приращения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа. |
| 2 (два) | Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых и логических ошибок; пассивность на практических занятиях, низкий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий. |
| 3 (три) | Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными и логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины; пассивность на практических занятиях, низкий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий. |
| 4 (четыре) | Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку; работа под руководством преподавателя на практических занятиях, допустимый уровень культуры исполнения упражнений и творческих заданий. |
| 5 (пять) | Достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; |

| | |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповой творческой работе и ее обсуждении, достаточный уровень культуры исполнения упражнений и творческих заданий. |
| 6 (шесть) | Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы; использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях; периодическое участие в групповой творческой работе и ее анализе, достаточно высокий уровень культуры исполнения упражнений и творческих заданий.. |
| 7 (семь) | Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; самостоятельная работа на практических занятиях, участие в групповой творческой работе и ее обсуждении, высокий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий. |
| 8 (восемь) | Систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы; |

| | |
|--------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях, систематическое участие в групповой творческой работе и ее анализе, высокий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий.</p> |
| <p>9 (девять)</p> | <p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; систематическая, активная самостоятельная работа на практических занятиях, творческое участие в групповой работе и ее обсуждении, высокий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий.</p> |
| <p>10 (десять)</p> | <p>Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; выраженная способность самостоятельно и творчески</p> |

| | |
|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | <p>решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине; умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; творческая самостоятельная работа на практических занятиях, активное творческое участие в групповой работе и ее обсуждении, высокий художественный уровень исполнения упражнений и творческих заданий.</p> |
|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

ЗАЧЕТНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ

Зачет проходит в два этапа: теоретический и практический.

I. Теоретическая часть.

1. Театр как вид искусства, его художественные средства.
2. Театроведение как наука. Теории происхождения театрального искусства. Виды театра.
3. Роль драматургии в театральном искусстве.
4. Актерское искусство как составная часть театра.
5. Специфика режиссерского искусства.
6. Роль художника в организации театрального пространства. Сценография.
7. Истоки театра. Синкретизм.
8. Театр Древней Греции и Древнего Рима.
9. Средневековый театр. Литургическая и полулитургическая драмы, миракль, мистерия, моралите и фарс.
10. Итальянский театр эпохи Возрождения.
11. Английский и испанский театры эпохи Возрождения.
12. Особенности театрального искусства классицизма и барокко.
13. Театр эпохи Просвещения.
14. Театральное искусство романтизма.
15. Основные направления развития театрального искусства середины XIX - начала XX вв.
16. Авангардные направления в истории европейского театра конца XIX – первой половины XX вв.
17. Русский драматический театр конца XIX - начала XX вв.
18. Экспериментальные театральные постановки XX века. Основные направления.
19. Советский театр в 20-е – 30-е года XX в.

20. Театральное искусство США. Основные направления.
21. Принципы мизансценирования. Основные средства сценической выразительности.
22. Композиционная структура спектакля.
23. Истоки и основные принципы актерской школы К.С.Станиславского.
24. В.И.Немирович-Данченко о «зерне» пьесы, спектакля и роли, о синтезе «трех прав».
25. Индивидуальность творческой манеры Е.Б.Вахтангова и А.Я.Таирова.
26. Творческие и режиссерские эксперименты У.Э.Мейерхольда.
27. Действие, сквозное действие, сверхзадача. Темп и ритм спектакля.
28. Предлагаемые обстоятельства.
29. Основные этапы работы над спектаклем.
30. Режиссер. Суть профессии. Задачи и функции режиссера. История режиссуры.
31. В.И.Немирович-Данченко о режиссерской профессии.
32. К.С.Станиславский о профессиональной этике.

II. Практическое задание.

Практическое задание представляет собой постановку студентами этюда на одну из предложенных тем: манекены, магазин, аквариум, зоопарк, цирк, спорт, космос.

Требования к студенческим творческим программам:

Структурные требования:

- Целостность, содержательное единство всех мизансцен этюда.
- Целесообразность подбора и логическая построение мизансцен.
- Насыщенность.

Композиционные требования:

- Этюд должен строиться по принципу: «экспозиция - завязка - развитие действия - кульминация - развязка».
- Стилистическая разнообразие мизансцен и их правильное сочетание.
- Построение мизансцен с учетом содержания и целей этюда, а также средств сценической выразительности и правдивости.
- Реализация режиссерского замысла.

Технические требования:

- Звуковое оформление.

ЭКЗАМЕНАЦИОННЫЕ ВОПРОСЫ

Экзамен проходит в два этапа: теоретический и практический.

I. Теоретическая часть.

1. Театр как вид искусства, его художественные средства.
2. Театроведение как наука. Теории происхождения театрального искусства. Виды театра.
3. Роль драматургии в театральном искусстве.
4. Актерское искусство как составная часть театра.
5. Специфика режиссерского искусства.
6. Роль художника в организации театрального пространства. Сценография.
7. Истоки театра. Синкретизм.
8. Театр Древней Греции и Древнего Рима.
9. Средневековый театр. Литургическая и полулитургическая драмы, мистера, мистерия, моралите и фарс.
10. Итальянский театр эпохи Возрождения.
11. Английский и испанский театры эпохи Возрождения.
12. Особенности театрального искусства классицизма и барокко.
13. Театр эпохи Просвещения.
14. Театральное искусство романтизма.
15. Основные направления развития театрального искусства середины XIX - начала XX вв.
16. Авангардные направления в истории европейского театра конца XIX – первой половины XX вв.
17. Русский драматический театр конца XIX - начала XX вв.
18. Экспериментальные театральные постановки XX века. Основные направления.
19. Советский театр в 20-е – 30-е года XX в.
20. Театральное искусство США. Основные направления.
21. Принципы мизансценирования. Основные средства сценической выразительности.

22. Композиционная структура спектакля.
23. Истоки и основные принципы актерской школы К.С. Станиславского.
24. В.И. Немирович-Данченко о «зерне» пьесы, спектакля и роли, о синтезе «трех прав».
25. Индивидуальность творческой манеры Е.Б. Вахтангова и А.Я. Таирова.
26. Творческие и режиссерские эксперименты У.Э. Мейерхольда.
27. Действие, сквозное действие, сверхзадача. Темп и ритм спектакля.
28. Предлагаемые обстоятельства.
29. Основные этапы работы над спектаклем.
30. Режиссер. Суть профессии. Задачи и функции режиссера. История режиссуры.
31. В.И. Немирович-Данченко о режиссерской профессии.
32. К.С. Станиславский о профессиональной этике.
33. Жанры концертных номеров. Принципы построения концертных программ.
34. Организационная работа при подготовке концертной программы. Композиционная структура концертного номера и концертной программы.
35. Требования к концертному номеру и концертной программе.
36. Методика работы над режиссерским замыслом спектакля. Режиссерский анализ пьесы.
37. Композиционная структура пьесы и спектакля, анализ характеров действующих лиц.
38. Методика работы над воплощением режиссерского замысла спектакля.
39. Основные этапы работы режиссера над спектаклем.
40. Упражнения, направленные на снятие мышечных зажимов речевого аппарата.
41. Работа над артикуляцией.
42. Работа над четкой и правильной дикцией.
43. Работа над чистотой речи.

44. Правильное дыхание и подача голоса.

II. Практическое задание.

Практическое задание представляет собой постановку студентами в качестве режиссеров целостного спектакля, по мотивам сказки (сказок), в мизансценах которого они сами участвуют и в качестве актеров.

Требования к студенческим творческим программам:

Структурные требования:

- Целостность, содержательное единство всех мизансцен спектакля.
- Целесообразность подбора и логическая построение мизансцен.
- насыщенность программы.

Композиционные требования:

- Спектакль должен строиться по принципу: «экспозиция - завязка - развитие действия - кульминация - развязка».
- Стилистическая разнообразие мизансцен и их правильное сочетание.
- Построение мизансцен с учетом содержания и целей спектакля, а также средств сценической выразительности и правдивости.
- Реализация режиссерского замысла.

Художественно-оформительские требования:

- Наличие декораций.
- Костюмы участников.

Технические требования:

- Световое оформление.
- Звуковое оформление.

ЛИТЕРАТУРА ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЗАЧЕТУ И ЭКЗАМЕНУ

ОСНОВНАЯ

1. Гончаров, А.А. Поиски выразительности в спектакле / А.А. Гончаров. – М.: Искусство, 1959. – 150 с.
2. Горчаков, Н.М. Станиславский о работе режиссера с актером / Н.М. Горчаков. – М.: Искусство, 1958. – 168 с.
3. Силин, А.Д. От замысла к воплощению. М., 1999. – 69 с.
4. Чехов, М.А. Литературное наследие: в 2 т. / под ред. М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1986. – 2 т.
5. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., «Просвещение», 1986. – 149 с.
6. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие. / Б.Е. Захава. – 3-е изд. – М.: Просвещение, 1973. – 195 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

7. Кедров, Н.М. Статьи, речи, беседы, заметки / Н.М. Кедров. – М.: ВТО, 1978. – 430 с.
8. Мейерхольд, В.Э. Лекции: 1918–1919 г. / В.Э. Мейерхольд; сост. О.М. Фельдман. – М.: ОГИ, 2001. – 180 с.
9. Михоэлс, С.М. Статьи, беседы, речи / С.М. Михоэлс. – М.: Искусство, 1960. – 100 с.
10. Немирович-Данченко, В.И. Театральное наследие: в 2 т. / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Искусство, 1952–1954. – Т. 1.: Статьи. Речи. Беседы. Письма. – 1952. – 143 с.
11. Паламишев, А.М. Мастерство режиссёра. Действенный анализ пьесы / А.М. Паламишев. – М.: Просвещение, 1982. – 123 с.
12. Сабалеўскі, А.В. Асоба мастака / А.В. Сабалеўскі. – Мінск: Мастацкая літаратура, 1992. – 278 с.
13. Станиславский, К.С. Собрание сочинений: в 8 т. / К.С. Станиславский; редкол.: М.Н. Кедров (гл. ред.) [и др.]. – М.: Искусство, 1954–1961. – 8 т.
14. Таиров, А.Я. О театре: записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М.: Всероссийское театральное общество, 1970. – 203 с.
15. Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭН, 2002–2003. – Т. 1: “А досвіткі...” – Кучынская. – 2002. – 568 с.
16. Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: у 2 т. / рэдкал.: Г.П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск: БелЭН, 2002–2003. – Т. 2: Лабанок – Яшчур. – 2003. – 576 с.
17. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов. – М.: ВТО, 1967. – 159 с.