

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет имени Максима Танка»

Факультет физического воспитания
Кафедра теории и методики физической культуры

Рег№ _____

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедры
_____ Н.В.Сизова
_____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета
_____ М.М.Круталевич
_____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ
СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ
для специальности
1-88 02 01-04 Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)

Составитель: доцент кафедры теории и методики физической культуры,
кандидат искусствоведения Бычкова Наталья Валерьевна

Рассмотрен и утвержден
на заседании Совета БГПУ _____ 2014 г. протокол № _____

СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА	3
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	6
Краткий курс лекций по учебной дисциплине	6
РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. ОСНОВЫ ТЕОРИИ.....	6
Тема 1.1 Введение в предмет. Общая теория композиции. Композиция в пространстве	6
Тема 1.2 Цвет. Свойства цвета. Изобразительная информация.....	13
Тема 1.3 Семантика музыкальных образов	15
Тема 1.4 Выразительные и изобразительные возможности музыки	19
Тема 1.5 Основы музыкальной грамоты	22
Тема 1.6 Музыкальные инструменты: классификация, выразительные возможности, особенности звучания	25
Тема 1.7 Музыкальные жанры и их специфика	27
Тема 1.8 Особенности музыкального решения массового спортивно-художественного представления.....	29
Тема 1.9 Работа с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссером в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры представления	32
РАЗДЕЛ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИЗЛОЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОГО ЗАМЫСЛА	35
Тема 2.1 Театральная сцена	35
Тема 2.2 Виды и средства оформления сценического пространства	36
РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ	39
Тема 3.1 Спортивно-художественное представление как синтез искусства и спорта	39
Тема 3.2 Художественное решение представления	40
Тема 3.3 Художественный фон в спортивно-художественном мероприятии	46
Тема 3.4 Музыка в упражнениях в массовых спортивно-художественных представлениях. Разработка массовых упражнений	64
Тема 3.5 Костюм в массовом спортивно-художественном представлении.....	72
Тема 3.6 Кукла и маска.....	74
РАЗДЕЛ 4. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ РЕЖИССЕРОМ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	75
Тема 4.1 Программно-управляемый и постановочный свет	75
РАЗДЕЛ 5. ПИРОТЕХНИКА И УПРАВЛЯЕМАЯ МЕХАНИЗАЦИЯ.....	78
Тема 5.1 Фейерверк и его виды	78
II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	83
2.1. Тематика докладов на семинарские занятия	83
2.2. Задания для практических занятий	85
III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	86
3.1 Критерии оценивания знаний студентов по учебной дисциплине	86
3.2 Примерная тематика курсовых работ по учебной дисциплине	90
3.3 Методические рекомендации по написанию и оформлению курсовой работы	91
3.4 Примерные вопросы к зачетам и экзамену	102
IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	104
4.1 Учебный план	104
4.2 Базовая учебная программа.....	107
4.3 Рабочая учебная программа	109
Количество аудиторных часов.....	113
4.4 Глоссарий.....	136
4.5 Список рекомендуемой литературы.....	139

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В соответствии со стандартами высшего образования учебная дисциплина «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений» входит в цикл специальных дисциплин, предусмотренных для подготовки студентов по специальности 1-88 02 01 «Спортивно-педагогическая деятельность», направление специальности: 1-88 02 01-04 «Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)».

Цель учебно-методического комплекса по учебной дисциплине «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений» – обеспечить теоретическую и методическую помощь студентам в успешном освоении содержания учебной дисциплины.

Функции учебно-методического комплекса:

- систематизировать воедино материалы различной направленности и содержания для изучения разделов учебной дисциплины;
- снабдить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения разделов учебной дисциплины;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины, а также материалов для подготовки студентов к написанию и оформлению курсовой работы, семинарам и практическим занятиям, зачетам и экзамену по учебной дисциплине.

Требования к уровню усвоения содержания учебной дисциплины «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений» определены образовательными стандартами высшего образования по специальности 1-88 02 01 «Спортивно-педагогическая деятельность», направление специальности: 1-88 02 01-04 «Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)». В результате изучения учебной дисциплины «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений» студент должен

знать:

- использование готовых элементов в создаваемой или существующей художественной среде (ландшафт, архитектурное окружение);
- законы музыкально-шумового, пластико-хореографического, сценографического образа и построения спортивно-художественного представления;
- принципы (приемы) использования музыкальных, хореографических номеров, декораций, костюмов, реквизита, светового оформления в процессе подготовки представления;
- принципы работы режиссера над музыкальным оформлением спектакля, его сценографией;
- принципы работы режиссера с композитором, дирижером, хореографом, художником-сценографом;

- основные принципы организации художественного оформления и их реализацию в процессе подготовки и выпуска представления;
- принципы работы композитора над музыкой спектакля, балетмейстера над хореографией постановки, художника над ее сценографией;
- использование цветовых сочетаний в качестве фактора, организующего открытое пространство, эстетические возможности цветовой символики;
- технические возможности аппаратуры профессиональной студии звукозаписи;

уметь:

- использовать теоретические и практические знания в области художественного оформления спортивно-художественного представления (музыка, сценография) для преподавательской деятельности;
- организовать работу с художником-сценографом, композитором, дирижером, художником-хореографом в процессе создания представления;
- максимально раскрыть творческие возможности сценографа, композитора, балетмейстера в процессе работы над представлением;
- использовать профессиональные режиссерские навыки для создания высокохудожественного произведения;
- разработать художественное оформление постановки и реализовать его в процессе подготовки и выпуска представления;
- творчески использовать условия пространственной среды для массового спортивно-художественного действия;
- находить образное решение средствам музыкального произведения, создавая в целом музыкальную драматургию представления.

Основными методами (технологиями) обучения, отражающими цели и задачи учебной дисциплины, являются:

- технологии учебно-исследовательской деятельности;
- коммуникативные технологии (учебные творческие задания, дискуссии, мозговой штурм и другие активные формы и методы);
- метод анализа художественных явлений;
- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в ролевых творческих играх.

Учебно-методический комплекс включает:

- **пояснительную записку**, в которой даются рекомендации для организации работы с ним;
- **теоретический раздел**, в котором представлен краткий курс лекций по темам учебной дисциплины «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений»;
- **практический раздел**, который включает примерную тематику докладов на семинарские занятия, задания для практических занятий;
- **раздел контроля знаний**, в котором представлены критерии оценивания студентов по учебной дисциплине, примерная тематика курсовых работ, методические рекомендации по написанию и оформлению курсовой работы, примерные вопросы к зачетам и экзамену;

– **вспомогательный раздел**, в котором представлены учебный план специальности 1-88 02 01 «Спортивно-педагогическая деятельность», направление специальности: 1-88 02 01-04 «Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)», базовая учебная программа и рабочий вариант учебной программы по учебной дисциплине «Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений», глоссарий, список рекомендуемой литературы.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

І. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Краткий курс лекций по учебной дисциплине

РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. ОСНОВЫ ТЕОРИИ

Тема 1.1 Введение в предмет. Общая теория композиции. Композиция в пространстве

Композиция (лат. compositio – составление, связывание, сложение, соединение) – имеет несколько значений:

- Композиция (изобразительное искусство) – организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника.

- Композиция (литературоведение) – взаимная соотнесённость и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств в словесно-художественном произведении. Структура, план выражения литературного произведения. Построение художественного произведения.

- Композиция (музыка) – категория музыковедения и музыкальной эстетики, характеризующая предметное воплощение музыки в виде выработанного и завершённого в себе музыкального произведения.

- Архитектурная композиция – расположение частей и форм здания или комплекса и соотношение их между собой и с целым.

- Композиция из цветов – флористическая техника компоновки цветов.

Другое

- Шахматная композиция – составление шахматных задач и этюдов и др.

Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объёмов, света и тени, пятен цвета и т.п.

Законы композиции

Создавая произведение искусства, необходимо выполнить два ее неперенных условия: первое – равновесие, второе – единство и соподчинение (композиционный центр). *Композиционный центр* живописного произведения выделяется местоположением на изобразительной плоскости, освещенностью, цветотональными контрастами, колоритом, моделировкой объема элементов изображения и другими изобразительными средствами. Таковы основные

законы композиции. Важны еще и *средства гармонизации* композиции: ритм, пропорции, контраст и тождество, масштаб.

История искусств представлена *тремя видами композиции* художественных произведений (*фронтальная, объемная, глубинно-пространственная*). Ни один из них не имеет преимуществ перед другими по значимости и степени выразительности. Предпочтение отдается тому виду, который лучше служит поставленной художественной задаче.

Фронтальная. К фронтальным относятся все «плоскостные» композиции, а также композиции, имеющие рельеф. Композиции на «плоскости» представлены произведениями, выполненными в различных техниках и материалах – традиционных и современных. Последние, в частности, смогли появиться только на определенном уровне развития науки и техники. К ним относятся компьютерная графика, голография и другие. Фронтальная композиция широко используется в произведениях декоративно-прикладного характера, где фактура материала часто придает рельефность композиции (текстиль – гобелен, стекло – витраж и т.д.).

Композиции, «выступающие из плоскости», то есть имеющие рельеф, воспринимаются зрителем фронтально и не требуют бокового обозрения. Рельеф произведений позволяет выявить их форму и композиционное построение за счет света и тени. Таким композициям свойственна работа материала, игра фактуры (чеканка, керамические изразцы, резьба по дереву).

Фронтальные композиции чаще, чем другие, создаются авторами как самостоятельные произведения. Тем самым исключается влияние среды, появляется возможность не задумываться о масштабе, стилистике, построении пространства, в котором они будут существовать. Самостоятельность произведения подчеркивается рамой, каймой, линией, бордюром и другими композиционными приемами, которые решают проблему вычленения произведения из пространства, замыкают композицию. Она развивается только внутри себя. Рама создает свое собственное пространство за ней, давая как бы отсчет от нее.

Объемная. К объемной композиции можно отнести произведения искусства, имеющие три измерения (длину, ширину и высоту), то есть параметры, характеризующие объем вообще и решающие художественные задачи. Это скульптура, мелкая пластика, малые архитектурные формы, произведения декоративно-прикладного характера, различные утилитарные объемы, будь то посуда, мебель, средства транспорта, одежда – в общем, все то, что включает в себя дизайн. Даже в этом простом перечислении чувствуется, какое широкое применение может иметь объемная композиция в нашей жизни для создания функциональных предметов, обеспечивающих жизнедеятельность человека. Поэтому можно предположить, что именно объем впервые привлек внимание человека как объект украшения. Поиски удобной формы сочетались с поисками методов придания ей выразительности и красоты. Работая над объемной формой, художник не забывал также о цвете и фактуре как активных изобразительных средствах, помогающих создать тот или иной художественный образ. Дошедшие до нас шедевры объемной композиции и

через сотни лет поражают сочетанием функциональной продуманности предметов быта и художественной завершенностью формы, выразительностью цвета, фактуры.

Объемную композицию можно подразделить на *два* типа: *симметричная* и *асимметричная*. Наиболее распространенная – симметричная объемная композиция, имеющая вертикальную ось. Все четыре или более стороны относительно ее одинаковы. Такой симметричный объем в основном организует вокруг себя и одинаковое пространство, так как он ориентирован на одинаковое восприятие со всех сторон. Характерным примером таких композиций можно назвать дорожные ориентиры, верстовые или знаковые столбы, городские фонари прошлых веков, образцы садово-парковой архитектуры (например, ротонды) и т.д. Но и более мелкие предметы можно отнести к категории симметричных объемных композиций. Скажем, горшок, выполненный на гончарном круге. Его форма, с заложенной самой технологией изготовления вертикальной осью, дает нам возможность одинакового пластического прочтения ее с любых сторон. Но силуэт такой композиции может иметь бесчисленное количество вариантов решения форм в зависимости от поставленных задач. Симметричность объемной композиции придает ей уравновешенность, что бывает очень важно для создания утилитарных предметов, а также статичность, посредством которой можно организовать акцент объема в «движущемся» пространстве.

Асимметричная объемная композиция имеет широкие возможности для решения неповторимых пластических задач и сложного движения масс. Если мы обратим внимание на скульптуру, а тем более на изображение человеческой фигуры, то увидим, что авторы по-разному решали форму объема. Учитывая различные точки зрения, они предлагали на суд зрителей то обобщенно решенную форму спины, то сложные по силуэту боковые точки восприятия со множеством прорывов в форме, то фас, где изобилует огромное количество деталей, поданных неодинаково проработанным барельефом. Так, посредством асимметричной объемной композиции можно понять художественный образ, созданный автором, проследить выраженную им пластическую тему только двигаясь вокруг нее. Асимметрия позволяет более емко выразить образ, передав всю его многогранность и многоликость. Именно асимметричную объемную композицию легче подчинить или развить, вставить в соответствующее пространство. Или пространство подчинить ей.

Глубинно-пространственная композиция является вершиной творческих возможностей для художника. Она воздействует на зрителя не только сочетанием плоскостей, объемов, но и пространством между ними. Влияние пространства неоспоримо сильнее, чем плоскости или объема. Здесь говорится не о значимости или художественной ценности, а именно о степени возможного воздействия, у пространства оно больше, т.к. зритель принадлежит ему и пространство буквально обволакивает его.

Воздействие гармоничного пространства, построенного по законам гармонии, благотворно влияет на личность. Вот почему существуют теории «лучезарных городов», «зеленых городов», которые бы создавались по законам

гармонии, и в них бы жили гармоничные личности. В этих теориях заложена идея добра, солнца, природы, мира. Художественный образ подобных композиций действительно может влиять положительно на личность. Однако мы знаем, что глубинно-пространственная композиция решает и другие задачи.

Так, используя воздействие пространства, эмоционально окрашенного, несущего определенный образ, философию, можно заставить подчиниться ему. Эта его особенность постоянно использовалась на протяжении всей истории человечества. Так обставлялись гладиаторские бои, выходы царствующих особ, инквизиторские действия и т.п. Все это делалось продуманно, то есть компоновались в пространстве элементы (места зрителей, помосты, балдахины, развевающиеся флаги и т.д.). Учитывалось количественное воздействие цвета и фактуры. Например, золото парчи, алый цвет бархата, черный – сутаны, блеск вооружения, пестрота одежды толпы. Активно использовались световые и звуковые эффекты. Горящие костры и факелы, дробь барабанов, сигнал трубы и другие эффекты – все вкупе создавало атмосферу, психологически воздействующую на зрителя, который действовал далее по программе, определенной для него. То же самое происходит и на спортивно-театрализованных представлениях (открытие Олимпийских игр, гала-концерты, шоу разного рода и т.д.).

Сегодня достижения науки и техники таковы, что в организации временной пространственной затеи используются компьютерная графика, охватывающая сотни метров; звук, наполняющий пространство и создающий впечатление присутствия внутри него; видеоряд, проецируемый одновременно на огромные плоскости домов. Порой подключаются всевозможные летательные аппараты и другие движущиеся механизмы. Подобные грандиозные зрелища производят потрясающее впечатление и заставляют зрителей активно принимать участие в них. Разрабатывая сначала сценарий, а затем концепцию действия, авторы создают определенный художественный образ, действующий во времени и пространстве. Средства, которые применяют художники этого вида композиции, те же. Это форма, цвет, фактура, освещение. Также часто используются звук, запах в качестве композиционных средств.

Помимо *временных* глубинно-пространственных композиций, о которых уже говорилось, существуют и *стационарные*. В первую очередь к ним относятся различные архитектурные композиции, начиная с композиции города и кончая композицией сооружения, естественно находящегося в пространстве. Сюда, расширяя круг применения глубинно-пространственной композиции, можно добавить и садово-парковые решения, мемориальные комплексы, сложные развязки дорог, мосты, метрополитен, решение набережных с огромным количеством необходимых сопутствующих элементов и т.д. Это примеры открытого пространства, то есть *экстерьеры*. Но глубинно-пространственная композиция решает задачи и *интерьера*, внутреннего пространства. Решение интерьеров жилых, общественных и промышленных сооружений, организация выставок, музейных экспозиций, театально-

зрелищных представлений, рекламы и информации – все это является глубинно-пространственной композицией.

Восприятие такой композиции складывается из совокупности впечатлений во времени. Как и объемная композиция, она требует обозрения с различных точек. Многие композиции рассчитаны и на прочтение их с высоты.

Все виды композиций претерпевают изменения во времени. Особенно это касается глубинно-пространственной композиции. Автомобиль, самолет дают возможность современному человеку воспринять колоссальные пространства. Вследствие этого происходит изменение в ощущении его, что влияет в свою очередь на количественное (размерное) и качественное отношение к пространству. Также видеотехника передает пространственные ощущения без непосредственного общения с композицией. Обилие такого плана информации на первом этапе обогащает человека, а затем эмоциональная острота восприятия гаснет. Это происходит по многим причинам. Одна из них – отсутствие «пауз». Так, в классически построенных композициях всегда присутствовали «паузы», дающие психологическую разгрузку и подготавливающие к последующему восприятию.

Художественная форма – понятие, обозначающее конструктивное единство художественного произведения, его неповторимую целостность. Включает в себя понятия архитектурной, музыкальной и других форм. Выделяются также пространственные и временные художественные формы. Одним из представлений о художественной форме является ее понимание как совокупности изобразительных средств (ритма и гармонии в музыке, цвета и перспективы в живописи и др.). Является средством художественного познания. В художественном познании следует говорить об имманентности формы содержанию, органическом соответствии формы содержанию художественного произведения. В творении художественной формы наиболее ярко проявляется конструктивный характер человеческого сознания. Построение художественной формы подчиняется некоторым принципам: пространственным и временным факторам, необходимости соподчинять элементы формы друг другу, законам композиции, ритма, равновесия, симметрии. Произведение искусства представляет собой целое, элементы которого получают свое значение в составе данной целостности. Художественная форма должна также соответствовать законам и условиям человеческого восприятия. Она отражает определенный культурный контекст, философские, религиозные представления, влияние архетипов. Культурный контекст может создавать новые ассоциативные связи, которые ведут к появлению новых художественных форм. Культура находится в постоянном поиске новых художественных форм, наиболее совершенных и выразительных.

Содержание беспредметной формы.

Предметный, беспредметный, опредметчивать, предметность, беспредметность, зримая предметность – слова и словосочетания, которые часто используются в статьях об абстрактном искусстве; предметная живопись – фигуративная живопись, предметная картина – картина, на которой

изображены реальные предметы (фигуры людей, животных, растений, дома, машины и так далее), а не абстрактное сочетание линий и красок; беспредметность – отсутствие на картине предмета. В литературе, музыке и кинематографе сюжетная беспредметность основа построения композиционного пространства произведения, направление беспредметного искусства.

Абстрактная и фигуративная живопись являются противоположными друг другу. Абстрактное искусство отрицает изображение реальности, а фигуративное искусство, наоборот – использует реальный мир, как основную точку опоры для творчества.

Форма как средство выражения художественного образа. Пятно и линия, направление движения формы: вертикаль, горизонталь, диагональ и их роль в организации плоскости.

Любое произведение будет представлять художественную ценность только в том случае, если оно создано по законам гармонии и несет в себе художественный образ.

Художественный образ – это выражение творцом своего «Я», своего ощущения, личностного видения предмета, явления, окружающего мира. Это внутреннее состояние, душевный настрой художника, остро чувствующего, пропускающего через себя и передающего нам, зрителям, свое понимание действительности. Это форма отражения, воспроизведения объективной реальности с позиции определенного эстетического идеала в искусстве. Художественный образ представляет собой неразрывное, взаимопроникающее единство объективного и субъективного, логического и чувственного, рационального и эмоционального, абстрактного и конкретного, общего и индивидуального, необходимого и случайного, части и целого, сущности и явления, содержания и формы. Благодаря слиянию в творческом процессе этих противоположностей в единый, целостный художественный образ творец получает возможность создания яркого, эмоционально выразительного произведения. Именно с художественным образом связана способность искусства доставлять человеку (зрителю, читателю, слушателю) глубокое эстетическое наслаждение, пробуждающее в нем чувство прекрасного.

Художественный образ произведения может быть выражен символом, принадлежащим к определенной культуре или эпохе, что потребует для его прочтения дополнительных знаний. Но существуют художественные произведения, образы которых понятны всему человечеству, независимо от времени их создания.

История искусств убедительно доказывает, что существуют определенные художественные средства выражения, используемые для создания произведений. Это форма, цвет, фактура и т. д. Профессионально и грамотно применяя эти средства, можно добиться наибольшей выразительности при создании художественных образов.

Одним из основных изобразительных средств выражения художественного образа является форма. Как считал Клее, ее рождение происходит из точки,

которая при движении дает линию. Смещение линии строит плоскость, встреча плоскостей образует тело. Это утверждение можно наглядно продемонстрировать, используя в процессе обучения компьютер.

Точка, линия, пятно – все это элементы организации плоскостной композиции. В зависимости от конфигурации линия и пятно воздействуют на зрителя. Этот процесс происходит на ассоциативном и интуитивном уровнях, а также на уровне памяти. Существует и чисто физическое восприятие формы человеком. Рядом с огромным, активным пятном на стене мы начинаем ощущать дискомфорт. Чем богаче духовный мир зрителя, выше его культурный уровень, тем красочнее и разнообразнее палитра его сопереживаний с художником, создателем формы.

Разберем четыре варианта простейших форм пятна. На самом деле их существует гораздо больше, но все они могут быть отнесены к этим четырем основным.

Квадрат. Законченная, устойчивая форма, готовая выражать утверждающие образы. При определенных условиях – тяжелая форма, которой чуждо движение, тем более «полет».

Треугольник. Активная форма, развивающаяся на плоскости и в пространстве, несущая в себе потенциальные возможности движения. Может выражать или вызывать агрессивные образы. В положении вершиной вверх она устойчива, вершиной вниз – сверхнеустойчива. В этой форме явно выражена борьба противоположностей, что в свою очередь необходимо для создания вполне конкретных образов.

Круг. В этой форме более чем в какой-либо другой выражена идея природы, Земли, мироздания. Поэтому такие понятия, как «добро», «жизнь», «счастье», в наибольшей степени ассоциируются у человека с формой круга или его производными.

Форма «*амебы*». Ее текучесть выражает неустойчивые по характеру образы. Романтичность, меланхолия, пессимизм – вот их диапазон.

Линиям также свойственно выражение образа. Замкнутая линия, ограничивающая силуэт пятна, зависит от восприятия формы этого пятна. Линии, строящиеся на округлых кривых, ближе к образам круга, эллипса и других подобных форм. Угловатые ломаные линии напоминают треугольник. В линии всегда заложено больше движения, нежели в пятне, поскольку здесь сказывается его оптическая весомость. Движение может быть стремительным, направленным или медленным, менее целенаправленным, хаотичным, тем самым формирующим различные образы. Одна линия – это один уровень ощущений, несколько повторяющихся линий увеличивают воздействие. Разные по характеру линии обогащают восприятие, усложняют образ, но могут довести его и до абсурда.

Точка. Помимо пятен и линий к элементам композиции на плоскости относится точка. Это тоже форма, без которой в отдельных случаях просто нельзя обойтись. Активность восприятия точки зависит от ее «одинокости» или от сочетания нескольких точек и других элементов.

Тема 1.2 Цвет. Свойства цвета. Изобразительная информация

Цвет является одним из важнейших средств выразительности в создании спортивно-художественного представления. Использование определенного цвета и сочетание различных цветов выявляет художественно-образное содержание спортивного праздника в целом и его отдельных эпизодов. Цвет способен не только передавать важную информацию о каком-либо предмете (явлении), но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие в реальных условиях освещения, воздушно-пространственной и окружающей цветовой среды.

Основываясь на свойствах различных цветов и вместе с тем имея в виду особенности спортивного праздника, можно подбирать такие цвета и их сочетания, которые бы улучшали условия восприятия представления зрителями. При этом необходимо учитывать *различные факторы*: жанр и тематику спортивно-художественного представления; возраст участников мероприятия, их психические особенности и социальный состав; условия зрительного восприятия и видимость, которые во многом зависят от размеров площадки, ее размещения и окружающей среды, уровней освещенности зрительного поля, коэффициентов отражения, яркости цвета; влияние цвета на создание эмоциональной атмосферы и физических впечатлений.

Некоторые общие сведения о цвете. Цвет – зрительное, субъективное восприятие человеком видимого света, различий в его спектральном составе, ощущаемых глазом. Цвет – это ощущение, которое получает человек при попадании ему в глаз световых лучей. Одни и те же световые воздействия могут вызвать разные ощущения у разных людей. И для каждого из них цвет будет разным. Восприятие цвета в значительной степени зависит от тона окружения, например, желтый кружок на белом фоне кажется нам коричневым, в то время как черный фон придает ему красноватый оттенок.

Строя цветовую композицию праздника, выбирая цвета для различных костюмов и предметов, режиссеры ориентируются на основные характеристики цвета: цветовой тон, чистоту или насыщенность и яркость. В соответствии с частотой излучений, видимых человеческим глазом, цвета располагаются в ряд: красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый. Эти цвета называют *хроматическими*. *Мнемоника (формула напоминания)* для хроматических цветов – цветов спектра (и радуги) или цветового круга в русском языке:

- **Каждый охотник желает знать, где сидит фазан**
(вариант: где сидит филин)
- **Фазан сидит, глаза закрыв, желая очень кушать** (цвета в обратном порядке)
- **Как однажды Жак-звонарь головою сшиб фонарь**
- **Кот ослу, жирафу, зайке голубые сшил фуфайки**

Белый, черный и серый – *ахроматические* цвета.

Три цвета – красный, желтый и синий – *основные*. Остальные можно получить, смешивая основные. Цвета, расположенные в круге диаметрально противоположно, называют *дополнительными*.

В зависимости от психологического ассоциативного восприятия цвета делят на «*теплые*» (красный, оранжевый, желтый) и «*холодные*» (зеленый, синий, фиолетовый). Холодные цвета успокаивают, а теплые – возбуждают, т.е. цвет оказывает влияние на психическое и физическое самочувствие человека.

Влияние цветового решения композиции на восприятие зрителя и на его оценку увиденного.

- Предметы, окрашенные в теплые тона, кажутся ближе, выступают вперед. Приближают предметы также насыщенные (неразбеленные) цвета. Холодные цвета окраски, наоборот, удаляют, заглубляют предметы.

- Красный цвет привлекает к себе взгляд, поэтому он не годится для фона и отображения второстепенных деталей. «Кричащими» являются также яркие чистые (основные) цвета, так как они не встречаются в природе.

- Близлежащие цвета гармонируют между собой, а противоположные – контрастируют. Полный контраст будет для пар цветов: красный и голубой, оранжевый и синий, желтый и фиолетовый, зеленый и пурпурный. Гармонируют ближние между собой соседние цвета цветового круга: красный – оранжевый – желтый, оранжевый – желтый – зеленый и т.д. до цветов пурпурного – красного – оранжевого. Контрастные цвета придают изображению динамизм и дополнительную объемность, а гармонирующие делают картинку более плоской и спокойной.

- Изобилие цветовых контрастов придает праздничное настроение, но излишняя пестрота утомляет и отвлекает внимание.

Символика цвета. Цвет может нести символическую нагрузку. Хотя смысл такого символа зависит от общественных привычек, есть психологические аспекты восприятия, которые желательно учитывать при выборе определенного цвета. Символика цвета, условные изображения, отражающие обобщенные понятия, широко используются в наше время в оформлении гербов, флагов и эмблем, что наблюдается в спортивных праздниках.

- Красный – возбуждающий и мощный, горячий и страстный, близкий до навязчивости, особенно на желтом фоне. В сочетании с черным цветом он ассоциируется с огнем. Оранжевая примесь повышает кажущуюся температуру. Его символические значения очень многообразны и, порой, противоречивы. Символизирует радость, красоту, любовь и полноту жизни, а с другой стороны – вражду, месть, войну. Основной геральдический цвет. На знамени он символизирует бунт, революцию, борьбу. Смесь красного с белым дает розовый цвет – нежный и легкий.

- Оранжевый – насыщенный, но светлый, знойный и энергичный, радостный и молодой, приближает предметы. В смеси со светло-серыми тонами он превращается в бежевый цвет – спокойный и легкий.

• Желтый – самый светлый цвет, сияющий, радостный и юный, теплый, близкий и легкий. Цвет золота, которое с древности воспринималось как застывший солнечный цвет. На темном фоне (особенно синем) он лучезарный и подавляет цвет фона, на черном становится резким, а на белом – сам тускнеет. В смеси с серым цветом, становясь светло-коричневым, перестает сиять, приземляется. Коричневый цвет (желтый, полностью потерявший яркость) – тяжелый, темный и пассивный.

• Зеленый – символизирует юность, надежду, веселье, цвет молодости, вселяет надежду и безопасность, скромный. Желтые оттенки придают ему легкость и радость, а синяя примесь утяжеляет, дает прохладу. Темно-зеленый цвет успокаивает.

• Голубой – холодный и спокойный (или равнодушный), растворяется в воздухе, поэтому кажется неопределенно далеким.

• Синий – символизирует небо и вечность, также доброту, верность, постоянство, расположение, а в геральдике обозначает целомудрие, честность, добрую славу и верность. Холодный и пассивный, далекий и отчужденный, темный; на светлом, особенно, желтом и оранжевом фоне окончательно тухнет. Но он начинает светиться на черном фоне. На темно-коричневом фоне приобретает активность, а на темно-зеленом – теплеет. Светло-синий цвет более легкий и яркий.

• Фиолетовый – темный и тяжелый, подавляющий, старый. Разбеленный до лилового цвета он становится неуравновешенным.

• Пурпурный – торжественный и великолепный, важный (царственный), обладает внутренней силой.

• Белый цвет чистый, легкий и светлый, символизирует чистоту, незапятнанность, невинность, добродетель, радость (либо пустоту, бестелесность, ледяное молчание). Серый – нейтральный, черный – тяжелый и затягивающий, безрадостный (как правило, символизирует несчастье, горе, гибель).

Тема 1.3 Семантика музыкальных образов

Музыка (греч. μουσική, прилагательное от греч. Μοῦσα – *муза*) – искусство, средством воплощения художественных образов для которого являются звук и тишина, особым образом организованные во времени. С древних времен мысль человека пыталась проникнуть в тайны музыки. Одной из таких тайн, а точнее, – ключевой, стала сущность музыки. В том, что музыка способна сильно воздействовать на человека благодаря тому, что что-то в себе содержит, сомнений не возникало. Однако, в чем именно состоит этот смысл, о чем она «говорит» человеку, что слышится в звучаниях – этот, по-разному варьируемый вопрос, интересовавший многие поколения музыкантов, мыслителей, ученых, не утратил своей остроты и сегодня. Неудивительно, что краеугольный для музыки вопрос ее содержания получал очень непохожие, порой взаимоисключающие ответы. Вот только некоторые из них, условно сгруппированные нами (на основе работ Л.Казанцевой).

Существенно выделяется область мнений о музыке как запечатлении человека:

музыка – выражение чувств и эмоций человека (Ф.Боутервек: музыкальные искусства выражают «чувства без познания внешнего мира согласно законам человеческой природы. Все внешнее эти искусства могут указывать лишь неопределенно, живописать лишь очень отдаленно»; Л.Р.д'Аламбер; В.Г.Вакенродер; К.М.Вебер; Ф.Шопен; Ф.Тирш; Ж.Ж.Энгель; Ж.Санд: «Область музыки – душевные волнения»; Р. Вагнер: музыка «остаётся даже в своих крайних проявлениях т о л ь к о ч у в с т в о м»; С. Кьеркегор; Р. Роллан; Стендаль; Р. Вагнер; В.П.Боткин; Л.Н.Толстой: «Музыка – это стенография чувств»; Б.М. Теплов: «Содержанием музыки являются чувства, эмоции, настроения»; Л.Берио; А.Я.Зись; С.Лангер; С.Х.Раппопорт; Е.А.Ситницкая); мыслители XVII – XVIII вв. (А.Кирхер, И.Маттезон, Д.Хэррис, Н.Дилецкий и др.): музыка – выражение аффектов;

музыка – выражение ощущений (И. Кант: она «говорит через одни только ощущения без понятий и, стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления»);

музыка – выражение интеллекта (И.С.Тургенев: «Музыка – это разум, воплощенный в прекрасных звуках»; Я.Ксенакис: суть музыки в том, чтобы «выразить интеллект с помощью звуков»; Р.Вагнер: «Музыка не может мыслить, но она может воплощать мысль»; Г.В.Лейбниц: «Музыка есть бессознательное упражнение души в арифметике»);

музыка – выражение внутреннего мира человека (Г.В.Ф.Гегель: «Музыка делает своим содержанием субъективную внутреннюю жизнь»; В.А.Сухомлинский: «Музыка объединяет моральную, эмоциональную и эстетическую сферы человека»; К.Х.Ф.Краузе; А.А.Фарбштейн; М.И.Ройтерштейн: «Главное, о чем повествует музыка, это внутренний мир человека, его духовная жизнь, его чувства и переживания, его мысли и настроения в их сопоставлении, развитии»; В.Н.Владимиров; Г.Л.Головинский; И.В.Нестьев; А.А.Чернов);

музыка – выражение таинственных глубин человеческой души (Ж.Ф.Рамо: «Музыка должна обращаться к душе», «Подлинная музыка – язык сердца»; А.Н. Серов: «Музыка – это язык души; это область чувств и настроений; это в звуках выраженная жизнь души»; Ф.Грильпарцер: «Именно неясные чувства и есть собственная область музыки»; Ф.Гарсиа Лорка: «Музыка в себе – это страсть и тайна. Слова говорят о человеческом; в музыке выражается то, что никто не знает, никто не может разъяснить, но что в большей или меньшей степени есть в каждом»; Х.Риман: «Содержание ... музыки образуют мелодические, динамические и агогические подъемы и понижения, носящие на себе отпечаток породившего их душевного движения»; А.Ф.Лосев: «Музыка оказывается интимнейшим и наиболее адекватным выражением стихии душевной жизни»);

музыка – выражение невыразимого, подсознательного (В.Ф.Одоевский: «Музыка сама по себе есть искусство безотчетное, искусство выражать невыразимое»; Ш.Мюнш: «Музыка – это искусство, выражающее невыразимое.

Владения музыки – это не поддающаяся контролю разума и осязания сфера подсознательного»; Г.Г.Нейгауз: «Все «нерастворимое», несказуемое, неизобразимое, что постоянно живет в душе человека, все «подсознательное» (...) и есть царство музыки. Здесь ее истоки»).

Многолика область представлений о музыке как запечатлении внечеловеческого:

музыка – выражение экзистенциального, Абсолюта, Божественного (Р. де Конде: музыка призывает к «иррациональному абсолюту»; Р. Штейнер: «Задача музыки – воплотить дух, который дан человеку. Музыка воспроизводит идеальные силы, которые кроются за материальным миром»; А.Н.Скрябин; К.В.Ф.Зольгер: смысл музыки – «присутствие божества и растворение души в божественном ...»; Фр.Фишер: «Даже хорошая танцевальная музыка – религиозна»);

музыка – выражение сущности Бытия (А.Шопенгауэр: «Музыка в любом случае выражает лишь квинтэссенцию жизни и ее событий», другие искусства «говорят только о тени, она же – о существе»; В.В.Медушевский: «Истинное содержание музыки – вечные тайны бытия и человеческой души»; Г.В. Свиридов: «Слово... несет в себе Мысль о Мире... Музыка же несет Чувство, Ощущение, Душу этого мира»; Л.З.Любовский: «Музыка является своеобразным отражением композиторского постижения Природы, Мироздания, Вечности, Бога. Это и есть величественный ее Предмет»);

музыка – отображение действительности (Ю.Н.Тюлин: «Содержанием музыки служит отображение реальной действительности в специфических музыкальных образах»; И.Я.Рыжкин: музыка «дает полное и многостороннее отражение общественной жизни ... и ведет нас к ц е л о с т н о м у познанию действительности»; Т.Адорно: «Сущность общества становится сущностью музыки»; А.Веберн: «Музыка есть закономерность природы, воспринимаемая слухом»);

музыка – движение (А.Шеллинг: музыка «представляет чистое движение, как таковое, в отвлечении от предмета»; А.К.Буцкой; Р.Арнхейм; Н.А.Горюхина: «Вопрос: что подразумевать под содержанием музыкального произведения? Ответ: диалектику его собственного движения»; А.Ф.Лосев: «... Чистая музыка обладает средствами передавать ... без-образную стихию жизни, т.е. ее чистое становление»; В.К.Суханцева: «Предметом музыки ... является область перевоссоздания процессуальности бытия в ее актуальном социокультурном освоении...»; Л.П.Зарубина: «Музыка в основном и по преимуществу изображает с т а н о в л е н и е»);

музыка – выражение положительного (А.В.Шлегель: «Музыка вбирает в себя лишь те наши ощущения, которые можно любить ради них самих, те, на которых может добровольно задерживаться наша душа. Абсолютному конфликту, негативному началу нет пути в музыку. Дурное, подлое музыка вообще не может выразить, даже если бы и захотела»; А.Н.Серов: «Честолюбие, скупость, коварство, как у Яго, злоба Ричарда III, мудрствование Фауста Гёте – не музыкальные предметы»).

Просматривается и переходная между первой и второй областями зона, в которую попадают следующие установки:

музыка – выражение человека и мира (Н.А.Римский-Корсаков: «Содержанием произведений искусства служит жизнь человеческого духа и природы в ее положительных и отрицательных проявлениях, выраженная в их взаимных отношениях»; Г.З.Апресян: она «способна отражать присущими ей средствами существенные явления жизни, прежде всего чувства и мысли людей, дух своего времени, определенные идеалы»; Ю.А.Кремлев; Л.А.Мазель; Л.М.Кадцын: «Содержание музыкальных произведений есть мир представлений ... о самом произведении, об окружающем мире, о слушателе в этом мире и, конечно, об авторе и исполнителе в данном мире»; Б.Л.Яворский: «Музыка выражает: а) схемы моторных процессов... б) схемы эмоциональных процессов... 3) схемы волевых процессов... 4) схемы созерцательных процессов»; А.А.Евдокимова выделяет эмоциональный, интеллектуальный и предметный аспекты музыкального содержания);

музыка – отражение действительности в эмоциях и идеях человека (Ю.Б.Борев; Г.А.Французов: содержание музыки – «образ эмоциональных переживаний, выступающий одной из форм психического отражения в сознании человека объективной действительности – предмета музыкального искусства»).

Наконец, немаловажно, хотя отчасти и парадоксально, понимание музыки как запечатления **звучания**:

музыка – специфический самоценный мир (Л.Н.Толстой: «Музыка, если она музыка, имеет сказать нечто такое, что может быть выражено только музыкой»; И.Ф.Стравинский: «Музыка выражает самое себя»; Л.Л.Сабанеев: «Это – замкнутый мир, из которого прорыв в логику и идеологию... совершается только насильственным и искусственным путем»; Х.Эггебрехт: «Музыка означает не что-то внемузыкальное; она означает самое себя»);

музыка – эстетизированные звучания (Г.Кнеплер: «Музыкой является все, что функционирует как музыка»; Б.В.Асафьев: «Предмет музыки не есть зримая или осязаемая вещь, а есть воплощение, или воспроизведение, процессов-состояний звучания, или, исходя из восприятия, – отдавание себя состоянию слышания. Чего? Комплексов звуковых в их взаимоотношении...»);

музыка – комбинация звуков (Э.Ганслик: «Музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания, отличного от них самих ... содержания в ней нет, кроме слышимых нами звуковых форм, ибо музыка не только говорит звуками, она говорит одними звуками»; М.Бензе; В.Виора; Э.Гарни; Г.А.Ларош; А.Моль; Д.Пролл; Н.Рингбом; В.Фукс; Т.Зелинский: она – «звуковой пейзаж»);

музыка – все, что звучит (И.Г.Хердер: «Все, что звучит в природе, и есть музыка»; Дж.Кейдж: «Музыка – это звуки, звуки, которые слышны вокруг нас, независимо от того, в концертном ли мы зале, либо вне него»; Л.Берио: «Музыка есть всё то, что слушается с намерением слышать музыку»).

Тема 1.4 Выразительные и изобразительные возможности музыки

Приступая к музыкальному оформлению, режиссер должен понимать и чувствовать не только, что и как должно звучать, но и какими средствами можно достигнуть требуемого звучания.

Привлекаемая в представлении музыка лишь тогда сможет эмоционально и с полной силой воздействовать на зрителя, когда до конца будут раскрыты *выразительные* и *изобразительные* стороны всех ее элементов: мелодии, ритма, динамики, тембра.

Выразительность музыки. Выразительные возможности музыки неисчерпаемы. В музыке могут быть отражены образы жизни и смерти, героическая борьба, грезы, мечтания, тревожные предчувствия, сцены народного веселья, шествия, сражения, молитвы, радости, жалобы, шутки, гнев, ласки, грации и т.д.

Изобразительность музыки. У музыки нет средств, чтобы передать внешний вид предмета. Однако музыкальный образ воздействует не только на чувства и мышление зрителя, а также на его воображение, то есть может как бы изобразительно конкретизировать те явления действительности, которые породили эти чувства и мысли.

Роль музыкальной изобразительности различна в разных жанрах музыки. Особенно значительна эта роль в музыке театра и кино.

Нельзя, например, с помощью звуков «нарисовать» поезд, однако посредством музыки можно передать ускоряющееся движение, стук колес, звук гудка. Звуки чередуются в разном темпе, с различной громкостью. И если они будут вначале следовать друг за другом спокойно, а затем темп будет ускоряться и вдобавок одним инструментом будет изображен стук колес, другим – нарастающий или удаляющийся звук гудка, то, даже не видя предмет, зритель поймет, что музыкой и звуками передано движение поезда. Но, кроме движения, музыка передает обычно и чувство, которое испытывает при этом герой пьесы, то есть музыка поезда будет созвучна настроению данного номера.

Мелодия является важнейшим элементом музыкального искусства. Привлекая музыку к представлению, суждение о ней следует начинать с оценки ее мелодии.

Мелодия, как и музыка в целом, имеет интонационную природу, то есть через интонацию выражается способность мелодии художественно воплощать чувства и мысли человека, его душевное состояние. Мелодия – богатейший источник самой разнообразной музыкальной выразительности. Богатство мелодий неисчерпаемо. Они могут носить самый различный характер: быть нежными, страстными, шутливыми, энергичными, мужественными и т.д. Отдельные мелодии способны воссоздать тончайшие оттенки разнообразных эмоциональных состояний: радости, горя, волевых порывов и стремлений.

Мелодия состоит из звуков, различных как по высоте, так и по своему значению (устойчивые и неустойчивые). Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков называется *ладом* – словом, равнозначным понятиям порядок, система. Лад отличается друг от друга своим характером,

выразительными возможностями. Самыми распространенными ладами являются мажор и минор.

Существуют мнения, что мажор в самом себе несет, бодрый энергичный, яркий характер, а минор ассоциируется с печалью, страданием, затененностью, матовостью.

С ладовой стороной часто связаны черты национального своеобразия мелодии. Музыкант, работающий над музыкальным оформлением представления, для отражения в музыке национального колорита обязательно учитывает ладовую сторону мелодии, характерные ладовые обороты. Так, например, для русской народной мелодии (песни, танца) применяются сопоставления мажора и минора.

Каждый лад может звучать выше или ниже, и звуковой состав его в зависимости от этого меняется. Высотное положение мажорного и минорного лада образует *тональность*. Те или иные произведения в зависимости от своей тональности могут обладать ярким, светлым, даже блестящим колоритом, другие же – сумрачным, приглушенным, иногда мрачным и зловещим. При подборе музыки к представлению следует найти ту тональность ее звучания, которая соответствует характеру действия.

Ритм в музыке – это организация звука музыкального произведения во времени.

Выразительное значение ритма в музыке трудно переоценить. Ритм не меньше, чем мелодия, тесно связывает содержание музыки с окружающей действительностью. Через ритмы передается духовная жизнь человека, интенсивность его эмоционального мира, чувств, которыми он живет. Ритм воспринимается слушателем гораздо легче, чем некоторые другие элементы музыкальной выразительности.

Иногда ритм отождествляется с равномерностью, периодичностью. Такой смысл придается выражению «ритмический пульс», «ритмичное дыхание». Музыка, связанная с танцем, моторикой, внешним действием, подчиняется одним законам ритмической организации, а музыка певучая требует иного размаха ритмического пульса.

В понятие музыкального ритма входит *метр* – порядок чередования равных по длительности долей в музыке.

Другими словами, метр есть музыкальная мера времени, в которой протекает процесс музыкального развития. Метр служит основой ритма и придает ему качественную определенность. Без метра нет отчетливого ощущения, восприятия. Именно благодаря метру музыка приобретает стройность и размеренность.

Сценическое воплощение метра встречается довольно часто: актер может действовать, подчеркивая метрическое начало музыки, или режиссер может потребовать, чтобы под музыку медленно переставлялись предметы, декорации, точен был приход и уход актеров с площадки и т.д.

С ритмом тесно связан *темп*, степень скорости исполнения и характер движения музыкального произведения. Выразительность ритмического рисунка

любой по длительности музыкальной мысли всегда проявляется в определенном темпе.

Существует три основных вида темпа: быстрый, умеренный и медленный; каждый из них имеет много разновидностей. При неправильно выбранном темпе музыкального произведения (чрезмерно быстром или необоснованно замедленном) характер действия может существенно измениться и даже исказиться.

Большое значение для выразительности любого музыкального звучания имеет *тембр*, то есть окраска звука, которой обладают каждый певческий голос и музыкальный инструмент.

При музыкальном оформлении представления широко используются разнообразные выразительные возможности тембра. Это одно из самых сильных и в то же время тонких средств выявления и передачи образов, мыслей и чувств в музыке. Каждое чувство требует соответствующей окраски звука для своего выражения: более светлые или более темные, «теплые» или «холодные», сочные или более прозрачные.

Характерные тембры музыкальных инструментов очень широко используются в музыке в изобразительных целях. Воспроизводя в музыке индивидуальный тембр какого-либо реального звучания, можно вызвать у зрителя ассоциацию, представления о том явлении, которое характеризуется этим звучанием в самой жизни.

Динамикой музыкального произведения принято называть процесс изменения громкости, протекающий во времени и связанный с музыкальным развитием. Этот процесс включает в себя как постепенное усиление громкости (*крещендо*) и уменьшение громкости (*диминуэндо*), так и контрастные, внезапные сопоставления различных степеней громкости. Динамика, как и все остальные элементы музыкального языка, служит целям создания художественных образов в музыкальном произведении. Исполненное без динамической нюансировки, музыкальное произведение во многом утрачивает свою выразительную силу.

Широко в музыкальном оформлении представления используются динамические изменения, как изобразительные (если надо изобразить приближение шествия или нарастание бури – звучность постепенно усиливается), так и выразительные. Например, нарастание душевного волнения – постепенное увеличение громкости – *крещендо*.

Громкие звуки при прочих равных условиях сильнее воздействуют на нервную систему, возбуждают, раздражают больше, чем тихие. Однако тихие звуки, таинственные шорохи настораживают, а восприятие еле слышных звуков требует напряженного внимания.

Подъем, нарастание, как правило, способны более захватить внимание зрителя, держать его в состоянии напряжения, чем спад, успокоение.

Кульминационный момент номера часто связан с музыкой. Иногда по замыслу режиссера кульминация выделяется динамикой музыкального отрывка не через *форте*, а, наоборот, через *пиано* – для создания особого характера.

Так как динамика играет огромную роль в непосредственном воздействии на зрителя, то ее эффекты должны учитываться режиссером и музыкантом так, чтобы нарастание звука и вообще изменение динамики соответствовало развитию образа и его трактовке.

Динамику необходимо учитывать и при воспроизведении музыкальной фонограммы в сценическом действии. Музыку можно воспроизвести тихо или громко, постепенно изменяя или уменьшая силу звучания.

Умение пользоваться динамическими оттенками, тонко и гибко передавать звук различной силы при воспроизведении музыки в представлении позволяет правдиво, выразительнее подчеркнуть характер действия.

Если систематически внимательно слушать музыку, можно научиться различать в ней рассмотренные выше выразительные средства. Тогда постепенно выработается способность оценивать оттенки применения всех элементов, их смысл и характер. Это приведет к более глубокому постижению содержания музыки и более точному включению ее в спортивно-художественное представление.

Тема 1.5 Основы музыкальной грамоты

Музыка является важнейшим художественно-образным компонентом спортивно-художественного представления, так как способствует созданию полноценного художественного произведения. Поэтому для успешной работы режиссер массового спортивно-художественного представления должен знать основы музыкальной грамоты.

Свойства музыкального звука.

Средствами воплощения образов в музыке являются музыкальные звуки. Звук – это объективно существующее в природе физическое явление, которое вызывается механическими колебаниями какого-либо упругого тела (туго натянутой струны или мембраны, голосовых связок, металлической или деревянной пластины, воздушного столба, заполняющего корпус духовых инструментов и т.п.), в результате чего образуются звуковые волны, воспринимаемые ухом и преобразуемые в нем в нервные импульсы.

В окружающей нас природе существует огромное количество самых разнообразных звуков, которые распадаются на две группы: звуки с определенной высотой (так называемые музыкальные звуки) и с неопределенной высотой (шумы). Музыкальные звуки составляют основу (то есть звуковой фон) музыки, использование же шумовых звуков ограничивается лишь эпизодическим применением – для достижения тех или иных эффектов.

Любой музыкальный звук имеет четыре основных свойства (как проявления тех или иных качеств звука):

1) высота, 2) длительность, 3) громкость, 4) тембр.

[Кроме этих свойств при восприятии звука существенное значение имеет его пространственная локализация, то есть положение источника звука]

относительно слушателя (спереди или сзади, далеко или близко, в помещении или на открытой площадке и т.д.)].

Высота звука зависит от частоты (скорости) колебаний звучащего тела. Чем больше колебаний в единицу времени, тем выше будет звук, и наоборот.

Длительность зависит от продолжительности колебаний источника звука. Чем больше времени продлятся колебания, тем протяженнее звук, и наоборот.

Громкость зависит от энергии колебательных движений (размаха колебаний источника звука). Чем шире размах, тем громче звук, и наоборот.

Тембр – качественная сторона звука, его окраска. Тембр зависит от многих причин, как объективных: конструкции инструмента, материала, из которого он сделан, и его качества (например, сорта дерева, состава металлического сплава и т. п.), так и субъективных: способа звукоизвлечения и мастерства исполнителя, среды, в которой распространяется звук, и расстояния от его источника. Но особенно большое значение для формирования тембра музыкальных звуков имеют обертоны (частичные тоны), которые образуются вследствие сложной формы звуковой волны.

Средства музыкальной выразительности.

Различные стороны организации музыкальных звуков образуют и различные выразительные средства музыки. К ним относятся: мелодия, гармония, лад, метр и ритм, фактура, динамика, темп, исполнительские штрихи и другие. Однако не все они (как и их сочетания) играют всегда одинаковую роль. Так, например, известно, что первостепенную роль играет мелодия. Тем не менее, мелодия сама по себе не может существовать без ладовой основы и ритма.

Существуют элементные и комплексные средства выразительности. Элементные средства связаны с каким-либо одним элементом музыки, это, например, синкопа (неожиданное смещение акцента, выделение слабой доли вместо сильной – 80 %), пунктирный ритм (характерен для марша), поступенный подъем или скачок в мелодии. К комплексным относятся средства, в которых объединены несколько, образующие характерные интонации (выразительно-смысловое единство). Например, интонация плача (ламенто – ит.) – это нисходящий ход из двух звуков, первый из которых приходится на сильное время, второй – на слабое.

При выборе музыкального материала необходимо учитывать, что выразительные возможности некоторых средств основаны на определенных физических, физиологических и психологических предпосылках либо на ассоциациях, обусловленных реальными жизненными связями между звуковыми и незвуковыми явлениями. Показательна в этом отношении динамика. Громкие звуки сильнее воздействуют на нервную систему, больше раздражают, возбуждают, нежели тихие. Усиление звука связывается с нарастанием напряжения, а ослабление – с затуханием, успокоением. Понятно также, что усиление звучности легко ассоциируется с приближением, ослабление – с удалением; на этом основаны многие изобразительные эффекты в музыке. С другой стороны, тихий, таинственный шорох способен насторожить или восприятие еле слышных звуков требует напряженного

внимания. Отсюда – особые выразительные возможности тихих звучаний в музыке.

Структура музыкальных произведений

Музыкальная ткань, как и словесная речь, не может быть неделимой, она членится на отдельные построения. Подобно тому, как в словесной речи мы различаем предложения, их части (например, в сложно-сочиненных или сложно-подчиненных), наконец, наименьшие осмысленные образования – слова, музыкальная речь тоже делится на *более крупные* и *более мелкие* построения. Так, например, крупные формы – такие, как симфонии или сонаты, делятся на части, части – на экспозиционные (изложение тем), развивающие и заключительные разделы и т.д.

Момент членения в музыке называется *цезурой*. Цезура может характеризоваться ритмической остановкой или паузой, тем и другим одновременно. Ощущение цезуры может создаться и при начинающемся точном или неточном повторении предыдущего. Цезуры выполняют роль, аналогичную знакам препинания в письменной речи, отражающим членораздельность устной словесной речи. Заключенные между цезурами разделы называются *построениями*.

Период, предложение, фраза, мотив. Построение, выражающее относительно законченную музыкальную мысль, называется *периодом*. В нем соединяются два предложения, которые одинаковы или схожи по логической основе, но заканчиваются различно: первое звучит не вполне завершено (как бы вопросительно), второе, напротив, – закончено. Небольшая и относительно законченная часть музыкального предложения называется *фразой*. Наименьшая осмысленная музыкальная ячейка носит название *мотива*. Мотив во многом аналогичен слову в разговорной речи и, как и слово, содержит одно ударение (акцент).

В качестве музыкального сопровождения спортивно-художественных представлений часто используются сочинения малой формы, написанные для песен, танцев, фильмов, драматических спектаклей и др. Музыкальные произведения большой формы – многочастные со сложным построением – в массовых спортивно-художественных представлениях используются реже. Но при распознавании их мелодического рисунка и ритмической фигуры можно довольно точно определить их структуру, выделяя фразы, предложения и периоды, которые могут находиться между собой в самых разнообразных ритмических соотношениях.

Знание режиссером структуры музыкальных произведений, умение на слух определять начало и окончание не только крупных музыкальных построений – периодов, но даже предложений и фраз, является необходимым условием профессионального составления двигательных композиций, а также их последующего успешного разучивания и совершенствования с участниками в процессе репетиционной работы.

Тема 1.6 Музыкальные инструменты: классификация, выразительные возможности, особенности звучания

Определение. Музыкальные инструменты – это инструменты, обладающие способностью воспроизводить при содействии человека ритмически организованные и фиксированные по высоте звуки или четко регулированный ритм. Каждый инструмент обладает особым *тембром* (окраской) звучания, а также своими музыкально-выразительными *динамическими* возможностями, определенным *диапазоном звуков*. Качество звучания инструмента зависит от материалов, применяемых для изготовления инструмента, и приданной им формы и может быть изменено с помощью дополнительных приспособлений (например, сурдины, различных приемов игры).

Классификация. Музыкальные инструменты делятся на *народные* и *профессиональные*. *Народные* инструменты могут быть самобытными, принадлежать лишь одному народу, и «межнациональными», пользующимися распространением у разных народов, связанных между собой этнической общностью или длительными историко-культурными контактами. Так, например, бандура бытует только на Украине, а гусли, жалейка, волынка одновременно у русских, украинцев, белорусов.

Профессиональные инструменты входят в состав симфонического (оперного), духового и эстрадного оркестров. Почти все профессиональные инструменты своими истоками уходят в народные прототипы (например, скрипка). Развитие инструментов непосредственно связано с развитием человеческого общества, его культуры, музыки, исполнительского искусства и техники производства. При этом одни музыкальные инструменты благодаря особенностям их конструкции, веками сохранялись и дошли до нашего времени в первоначальном виде (например, узбекские каменные кастаньеты – кайрак), многие другие подвергались совершенствованию, третьи, оказавшиеся неспособными отвечать растущим музыкальным и исполнительским требованиям, отмирали и на смену им приходили новые.

В то же время существуют и другие системы классификации.

По одной из них, музыкальные инструменты делятся на *духовые*, *струнные* и *ударные*; в свою очередь, *духовые* подразделяются на деревянные (флейта, гобой, кларнет, саксофон, фагот и их разновидности) и медные (труба, корнет, валторна, тромбон, туба), а *струнные* – на щипковые (арфа, лютня, гитара) и смычковые (семейства скрипок и виол). К *ударным* музыкальным инструментам относятся литавры, барабан, ксилофон, челеста, гонг, тарелки и др.

При научном изучении, особенно разнообразных народных музыкальных инструментов, применяют более полные и точные системы классификации. Среди них признанием пользуется система, разработанная в начале 20 в. и основанная на двух признаках: источник звука инструмента и способ его извлечения.

По источнику звука инструменты делятся на

самозвучающие ИДИОФОНЫ (в которых источником звука является естественная упругость тела),

перепончатые МЕМБРАФОНЫ (источник звука – натянутая мембрана, перепонка),

струнные ХОРДОФОНЫ (звук образуется вибрирующей струной),

духовые АЭРОФОНЫ (звучит сжатый воздух).

По способу извлечения звука самозвучающие подразделяются на щипковые (варган), фрикционные – звук извлекается трением (гармоника), ударные (ксилофон, тарелки, кастаньеты); мембранные – на фрикционные (бербеница или бугай как вид барабана), ударные (барабан, литавры); струнные – на щипковые (балалайка, арфа, гитара), смычковые (скрипка), ударные (цимбалы); духовые – на флейтовые (все виды флейт), язычковые (гобой, кларнет, фагот), мундштучные (трубы и рога). Дальнейшее деление производится по особенностям конструкции инструмента. Так, например, флейты делятся на продольные (открытые и свистковые), поперечные и многоствольные; струнные на клавишно-щипковые (клавесин) и клавишно-ударные (фортепьяно, клавикорд) и т.д.

Среди современных музыкальных инструментов особую группу составляют электрические, источником звука которых служат генераторы колебаний звуковой частоты. Эти инструменты подразделяются в основном на две подгруппы: электронные (собственно электроинструменты) и адаптированные, т.е. инструменты обычного типа, снабженные усилителями звука (электрогитара и другие).

Выразительные возможности, особенности звучания музыкальных инструментов.

Каждый из музыкальных инструментов обладает своими особенностями звучания и выразительностью тембров. Этот факт был признан еще в древности. Например, в Древнем Китае все инструменты делились на восемь классов: каменные, металлические, медные, деревянные, кожаные, тыквенные, земляные (глиняные) и шелковые. Главным признаком разделения музыкальных инструментов на группы был материал, из которого изготавливали данный инструмент. Оказывается, эта классификация обусловлена китайским искусством тонких нюансов, ощущением разнообразных тембров. Так, яшмовые свирели вызвала тихую печаль, а звук медного колокола, под который объявлялись приказы, – воинственные страсти; деревянная флейта символизировала гармонию жизни, а ритмический рисунок, образованный ударами каменного или нефритового ударного инструмента (щицина), считался символом ясности. Именно с таким сопровождением люди принимают мудрые решения.

В средневековой Европе человеческие голоса считались естественными («гармоническими»), духовые – «органическими», струнные и ударные – «ритмическими». Различались инструменты «громкие» (в основном духовые,

предназначенные для игры на открытом воздухе) и «тихие» (преимущественно струнные, использовавшиеся в камерной музыке).

Композиторы также давали характеристики звучанию инструментов: инструменты «певучие», «ударные», «звонящие» (Н.А.Римский-Корсаков).

Скрипки звучат светло и ярко (чаще всего им поручают вести мелодию), виолончели имеют глубокий и словно грудной тембр,

флейта обладает легким звуком, свободной беглостью, изяществом,

у фагота звук «старчески-насмешливый в мажоре и болезненно-печальный в миноре» (Н.А.Римский-Корсаков),

у трубы резкий и пронзительный, иногда драматический,

звук челесты – нежный прозрачный звон.

Тема 1.7 Музыкальные жанры и их специфика

При выборе и использовании музыкального материала режиссеру-постановщику спортивно-массовых праздников необходимо учитывать его жанровые особенности. Следует всегда помнить, что каждый из музыкальных жанров вызывает представление об определенном *содержании* (например, марш – жанр, под который организовывается шествие – маршируют, но не убаюкивают ребенка).

Определение. Жанр (фр. – род) – одно из важнейших понятий в искусстве. В музыке жанр – многозначное понятие, которое характеризует исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы.

В ходе длительной исторической эволюции сложилось большое количество разнообразных жанров, но истоки у них общие – это первобытные синкретические действия, где воедино были слиты *пение, танцевальное движение и ударно-шумовое инструментальное сопровождение* (пение с танцем и поныне практикуется как в быту, так и на эстраде).

Классификация жанров. Жанровая классификация условна, так как жанры в чистом виде практически не встречаются.

1) *Жанры первичные и вторичные.* В незапамятные времена пение и сопровождаемое музыкой движение разделились, стали формироваться *первичные* музыкальные жанры – песни, танца и марша. Они возникли как прикладные, т.е. связанные с определенной жизненной ситуацией или деятельностью людей (например, марш – собрать дружину в поход, колыбельная песня – убаюкать ребенка, танец – веселиться после сбора урожая и т.д.). Песня, танец и марш являются архетипами культуры – *как прообраз миропорядка, запечатленный в человеческом бессознательном и определяющий отношение человека к жизни. Это врожденная психологическая структура, которая лежит в основе интуиции, предчувствий, предсказаний. Архетип – это «вечная память», над которой нет контроля сознания. Архетипы культуры – это коллективный «осадок» исторического прошлого, благодаря*

чему возникает человеческое единообразие культур, исторических линий развития. («славянская душа», «русский дух», «сибирский характер»).

Вторичные жанры появились в творчестве композиторов на основе первичных жанров (как этап жанровой эволюции). Они не связаны непосредственно с бытом, их функция – удовлетворение эстетических потребностей людей, это художественные музыкальные жанры. Например, гимн, вальс, скерцо, этюд, музыкальный момент, баллада, ноктюрн, лезгинка, танго, концерт, симфония, месса, реквием, ария, романс, опера, оперетта, балет, мюзикл...

(Первичные жанры существуют столетиями, не меняя своих качеств. Вторичные жанры гораздо более изменчивы: некоторые из них существуют долго, другие возникают на короткий срок. Общественные потребности вызывали к жизни все новые жанры, и напротив, когда потребность отпадала, жанр исчезал или перерождался. Например, танец менуэт стал популярен при дворе Людовика XIV в 17 в., но уже с начала 19 в. постепенно теряет свою популярность. Рок-опера – это «молодой» жанр, появившийся в 60-х гг. XX века.)

2) Возможна классификация жанров по другим признакам:

по предназначению различают жанры прикладные и автономные;

по составу исполнителей: жанры инструментальные, вокальные, вокально-инструментальные;

по условиям и месту исполнения музыки: жанры камерные, концертные, театральные, бытовые, культовые (духовные).

по содержанию: жанры лирические, эпические и моторные (от лат. *motus* – движение). В лирических жанрах выражается душевное состояние человека, его внутренний мир. Таковы лирические пьесы (пастораль, баркарола и др.), большинство романсов, медленные части симфоний. Эпические жанры, напротив, как бы отвлекаются от внутреннего мира человека и переводят взгляд на мир, окружающий личность, на явления и события вне ее. Здесь преобладает повествовательность, описательность, изобразительность. В балладе, рапсодии, эпической (сказочной, исторической) опере лирика отступает на второй план, поскольку этим жанрам присущ внеличный характер содержания. Моторные жанры – это музыка, организующая и сопровождающая движение людей (марши, шествия, танцы, пляски), изображение движения (течение ручья, полет шмеля), обобщенное музыкальное движение (этюд, скерцо, токката).

3) Жанровые области «серьезной» и «легкой» музыки выделяют в связи с предпочтениями публики. «Серьезная» музыка предназначена для сосредоточенного и внимательного восприятия. «Легкая» музыка – это музыка отдыха и развлечения, она призвана отвлекать от жизненных проблем и переживаний (к которым как раз и привлекает внимание «серьезная» музыка). Другое название – массовые музыкальные жанры, среди которых джаз, рок, поп-музыка, рэп (хип-хоп), техно, электронная музыка, шансон, бардовская песня и др.

Жанровый комплекс. Жанр связан с определенными областями содержания (см. выше) и с возможными условиями бытования (исполнения) музыки. При этом распознается жанр с первых звуков. «Знак» жанра обнаруживается практически сразу – по *комплексу* выразительных средств. Этот комплекс достаточно устойчив, включает в себя, прежде всего, такие средства как темп, метр, ритм, тембр.

ТЕМП. Моторным жанрам присущ подвижный темп. Лирические жанры больше тяготеют к умеренным и медленным темпам. Темпы эпических жанров наиболее разнообразны: медленные, умеренные и быстрые. МЕТР. Метр четко выделяется в жанрах моторных и значительно смягчен в музыкальной лирике и эпосе. РИТМ – один из броских признаков некоторых жанров. Для мазурки характерен пунктирный ритм на сильной доле, для марша – на слабой. ТЕМБР. Для жанра часто избирается определенный тембр: военный марш естественнее всего звучит в тембрах медных духовых, для пасторали подходит тембр деревянных духовых. *(В целом, например, для вальса (от немец. – кружиться в танце) характерен лирический характер, умеренно подвижный темп, размер $\frac{3}{4}$ (1 доля – сильная, 2 доля – слабая, 3 доля – слабая), фактурно-ритмический фон аккомпанемента (сопровождения мелодии).)*

Тема 1.8 Особенности музыкального решения массового спортивно-художественного представления

Роль музыки в оформлении массового спортивно-художественного представления многозначна. Каждый раз, когда музыка вводится в ткань представления, необходимо оправдать ее, найти «закон включения» в действие. Подчиняясь этому закону, она перестает жить как самостоятельный род искусства, становится музыкой зрелища.

Функции музыки в представлении. Одна из общих функций музыки в представлении – иллюстративность. Под иллюстративностью понимают прямую связь музыки с действием. Однако следует заметить, что степень художественной выразительности музыки в этом случае во многом зависит от места включения и от самой музыки, в конечном счете от художественного вкуса, творческого чутья режиссера, композитора, звукорежиссера, организующих музыкальное оформление праздника. Музыкальная иллюстративность при творческом решении вопроса может помочь зрителю полнее прочувствовать представленное действие, дополнить и разнообразить впечатления от увиденного.

Вторая из функций музыки в представлении – контрастность. Как известно, этот наиболее яркий драматургический принцип, свойственный всем видам искусства, состоит в использовании контрастных, полярных сопоставлений: света и тени (мажора и минора), форте и пиано, взлета и падения и т.д. Использование контрастирующей музыки – это наиболее острый и сильный прием включения ее в действие.

Третья функция – обобщение, ассоциативность. «Ассоциативное» соотношение музыки с действием нередко оказывается наиболее плодотворным в представлении. Не совпадая прямо с характером действия, музыка может раскрыть его скрытые стороны, и в этом случае она требует от зрителя ассоциативного домысливания и обобщения, а значит, усиливает его внимание и соучастие в происходящем. Темы музыкальных ассоциаций, вызывают в сознании зрителя представление о каком-либо образе, уже знакомом по предыдущим действиям.

В музыкальном оформлении массового спортивно-художественного представления используется все разнообразие различных музыкальных форм и жанров. Оно неисчерпаемо так же, как неисчерпаемы средства музыкальной образности. Знание и глубокое понимание всех возможностей музыкальной драматургии дается режиссеру постепенно, вместе со слуховым опытом и знанием музыкальной литературы.

Подбор музыки к представлению часто связан с необходимостью подчеркнуть и выразить в действии романтику, героизм, чувство радости, юмор, печаль и т.д. В этом случае невозможно обойтись без богатого наследия классической и современной музыки.

Так, положительные образы выражаются в музыке красотой мелодии, богатством гармонии, разнообразием ритмов, прозрачностью инструментовки. При характеристике отрицательных образов, темных сил используются жесткие ритмы, мелодическая примитивность, визгливость и резкость тембров, что в сочетании со сценическими образами, атмосферой сцены воспринимается зрителем как внутренняя убогость, ничтожество, жестокость, бездушие и т.д.

Часто именно музыка дает возможность зрителю почувствовать завершенность эпизода, особенно в финалах, или, наоборот, незавершенность (резкий обрыв звучания), что тоже оказывает влияние на композицию как отдельных эпизодов, так и представления в целом.

При подборе музыкального материала следует избегать слишком известных сочинений. С особой осторожностью следует подходить к программным музыкальным произведениям, которые уже связаны в сознании зрителя с конкретной тематикой или определенными образами. Нельзя забывать, как уже говорилось, о самостоятельности такой музыки, в результате чего возможен отрыв музыкального образа от сценического.

В целом, режиссеру следует постоянно вести список прослушанных произведений, критически осмысливая каждое из них и делая специальные отметки о характерных их особенностях и возможных случаях использования этих произведений при музыкальном оформлении спортивно-художественных представлений.

Записи о прослушанных музыкальных произведениях удобно вести по рубрикам, как, например, драматические, лирика, природа, героическая эпопея, юмор, вальсы, цыганские романсы и т.д. Подобная рубрикация музыкальных произведений может варьироваться до бесконечности, причем одно и то же

музыкальное произведение или отрывок может быть включен в различные рубрики.

Такая систематическая работа позволит накапливать необходимые музыкальные впечатления, а списки могут служить хорошим подспорьем при работе над оформлением. Однако они ни в коем случае не должны заменять творческих поисков нового музыкального материала в каждом конкретном случае, иначе это может повлечь к определенному штампу, однотипности оформления самых различных праздников.

Музыка для массовых спортивно-художественных представлений готовится преимущественно из имеющихся в фонотеках музыкальных произведений. Лишь в исключительных случаях отдельные музыкальные фрагменты или песни специально пишутся композитором и записываются на фонограмму. В целом музыка представляет собой музыкальный монтаж различных по характеру и тематике музыкальных произведений.

Музыкальный монтаж для массовых спортивно-художественных представлений готовится в соответствии с эпизодами (включая пролог и финал представления). Работа идет одновременно по всем эпизодам. В каждом эпизоде имеется свой режиссер-постановщик, который имеет право прямого выхода на музыкального руководителя, музыкального редактора и звукорежиссера. Предварительно музыкальный сценарий каждого эпизода согласовывается с главным режиссером-постановщиком.

Даже, если музыка эпизодов уже готова, не следует торопиться делать окончательную фонограмму всего представления, т.к. в ходе репетиций в отдельные эпизоды могут быть внесены некоторые изменения. Поэтому подготовленную фонограмму музыки лучше не склеивать в один ролик, а разбить на эпизоды. Это удобнее потому, что эпизоды часто репетируют не один раз и не подряд и в этом случае не придется задерживаться для перематывания ленты. Окончательно фонограмма всего представления должна быть готова за одну неделю до первого выхода на главный стадион. Она имеет несколько необычный вид, т.к. распределена по, так называемым, постам. В представлении почти всегда есть эпизоды (точнее, их фрагменты), которые не репетируются (например, марш-парад участников, официальные речи или церемонии с участием высокопоставленных лиц и т.п.). Поэтому никогда нельзя точно сказать, сколько времени займут эти фрагменты и сколько для них нужно музыки. В таких случаях музыка не репетируемых фрагментов удлиняется по времени и выводится из общей фонограммы на другой компьютер или магнитофон – пост 2. Фонограмма, идущая с главного поста, на месте выведенного музыкального фрагмента должна иметь заметную для звукооператора склейку пленки, которая становится сигналом для выключения главного поста и включения поста 2. Фонограмма, идущая с поста 2, по окончании действия микшируется, и снова включается главный пост.

Таких фрагментов по ходу представления может быть несколько. Следовательно, смысл распределения фонограммы по постам заключается в том, чтобы избавиться в ходе представления как от музыкальных длиннот

(значительная длина, длительность, продолжительность чего либо), так и от недостатка музыки между эпизодами или в номерах, которые заранее не репетируются.

Важно также правильно найти характер завершения звучания музыки. В одних случаях ее надо плавно увести, а в других резко оборвать в нужный момент на громкой звучности. Такой внезапный обрыв тоже воспринимается как акцент, так как неожиданно наступает тишина. И если при этом на музыке произносится какой-то текст, то попавшие на тишину слова выделяются, как разительный контраст. Это, в частности, используется как прием, дающий смысловой и динамический акцент всего эпизода.

К концу репетиционного периода участники каждого эпизода должны в совершенстве понимать свою музыку и хорошо знать, что нужно делать на тот или иной музыкальный фрагмент. В процессе репетиционной работы участники специально осваивают, так называемые, опорные точки в музыке, по которым они ориентируются для начала действия и его окончания. Например, чтобы одновременно большой массе участников начать движение маршем, в музыке необходимо вступление к маршу. Опорной точкой для начала движения с левой ноги здесь будет конец вступления, а на начало мелодии марша левая нога, сделав шаг, должна быть уже на земле. Массовые упражнения любого вида не могут быть одновременно начаты участниками, если в музыке нет вступления к основной мелодии. Это же касается начала любого другого действия на поле. Нужны опорные точки – музыкальные сигналы.

Главный режиссер-постановщик, работая над музыкой представления в целом, иногда специально создает такие опорные точки в виде фанфарных сигналов, музыкальных аккордов, коротких дикторских текстов, позывных и пр.

Тема 1.9 Работа с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссером в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры представления

Подход к музыкальному оформлению спортивно-художественного представления во многом зависит от общей музыкальной культуры режиссера, от того, обладает ли режиссер музыкальным слухом, музыкальной памятью, чувствует ли ритм, умеет ли слушать и понимать музыку, может ли мыслить музыкальными образами и т.д.

Работе режиссера (главного режиссера-постановщика) над музыкальным решением представления помогает ряд специалистов: композитор, музыкальный руководитель, музыкальный редактор, композитор и звукорежиссер (звукооператор).

В работе по музыкальному оформлению спортивно-художественного представления можно наметить следующие основные этапы: режиссерский замысел музыкального оформления, сочинение оригинальной музыки или

подбор готовых музыкальных номеров, репетиционная работа по введению музыки в представление, руководство музыкой во время проведения представления.

Музыкальное решение режиссер начинает осмысливать только после того, как разработаны основные вопросы сценарного и композиционно-постановочного планов представления. Музыкальная драматургия представления должна соответствовать сценарно-режиссерскому замыслу каждого эпизода, его теме и идее представления в целом.

Еще во время разработки сценарно-режиссерского замысла представления главный режиссер-постановщик намечает музыкальные произведения, которые подходят для решения какого-либо эпизода по тематике, характеру звучания, тексту.

Режиссер может пригласить композитора для написания оригинальной музыки – песен или ключевых музыкальных фрагментов крупных по масштабу праздников. При этом режиссер должен заранее познакомиться с уже написанными музыкальными сочинениями композитора, а также учитывать его личные качества, способность работать с коллективом и его возможность стать помощником в работе над представлением.

Приступая к обсуждению постановочного плана, режиссер знакомит композитора со своим замыслом музыкального оформления, а композитор рассказывает, как он видит в чисто музыкальных образах развитие действия. После совместного детального обсуждения режиссерского замысла и предложений композитора по музыкальному решению представления режиссер и композитор составляют подробный перечень музыкальных моментов и определяют функции и назначение музыки в каждом эпизоде, качество ее звучания (живое исполнение или фонограмма).

Композитор, работая над музыкой к представлению, решает целый ряд вполне определенных творческих задач. Среди них – помощь режиссеру в нахождении ритмического рисунка эпизода, раскрытие средствами музыки эмоциональной стороны действия, определение музыкальные реплики, заполняющие или связывающие отдельные куски действия: сигналы труб, колокольный звон, фанфары, музыкальный аккорд и т.д.

Следует помнить, что на привлечение композитора к созданию музыки для праздника всегда сопряжено с немалыми материальными затратами. Поэтому чаще всего подбором музыкального материала занимаются музыкальный руководитель и редактор.

Музыкальный руководитель, прежде чем приступить к работе, должен досконально изучить сценарий постановки и требования главного режиссера-постановщика к музыкальному решению представления. Главный режиссер-постановщик при первой же встрече с музыкальным руководителем дает указание на поиск уже выбранных им музыкальных произведений. При детальном рассмотрении сценарного и композиционно-постановочного планов главный режиссер сообщает музыкальному руководителю и музыкальному

редактору свое мнение по музыке пролога, финала, отдельных эпизодов, номеров и дает задание на подбор музыкальных произведений, указывая необходимый характер, эмоциональность, музыкальный темп, метроритм, динамику и т.д.

Далее идет работа по отбору необходимых музыкальных произведений. Музыкальный редактор подбирает музыку и выписывает под свою ответственность записи необходимых музыкальных произведений из фонотеки. По каждому фрагменту постановки главному режиссеру-постановщику представляется несколько музыкальных произведений на выбор, из которых лучшее, обеспечивающее более точно и ярко замысел режиссера, остается в фонограмме представления. Так постепенно рождается музыкальный монтаж представления. Следует помнить, что музыкальный монтаж должен представлять собой высокохудожественную компиляцию – оформление музыкального материала представления из произведений или их фрагментов различных композиторов в некоторое новое целое, которое отвечало бы ритму, смыслу и характеру представления.

В заключение составляется музыкальный монтажный план или музыкальный сценарий представления (см. табл. 1).

№ п.п.	Действие участников	Музыка		Примечание
		Автор	Название произведения	

Таблица 1. Форма музыкального монтажного плана массового спортивно-художественного представления на стадионе

Основную роль в создании фонограммы играет звукорежиссер. Его задача – качественно смонтировать музыкальный материал так, чтобы переход от одного куска музыкального произведения к другому был совершенно незаметен по темпу, ритму, тональности, уровню звучания и пр. За качеством составления фонограммы вместе со звукорежиссером следит и музыкальный редактор.

В период репетиционной работы, в случае необходимости, звукорежиссер вносит изменения в фонограмму. Он сам руководит фонограммой (звуком) на всех репетициях на главном стадионе и во время самого праздника.

Звукооператоры работают с компьютером (ноутбуком) и выводят звук в эфир. На каждой репетиционной площадке должен быть свой звукооператор, в совершенстве знающий музыку своего эпизода. Его главная задача на репетициях – быстро вывести в эфир необходимый режиссеру музыкальный фрагмент фонограммы эпизода.

РАЗДЕЛ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИЗЛОЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОГО ЗАМЫСЛА

Тема 2.1 Театральная сцена

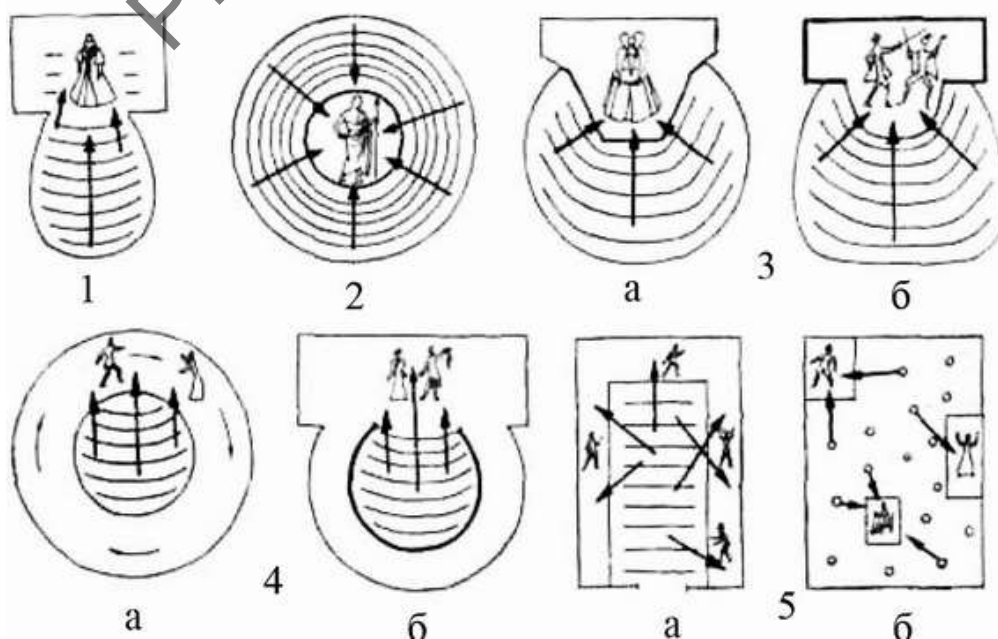
Для осуществления постановки нужны определенные условия – пространства зрительного зала и сцены. От того, как соотносятся эти два пространства, каким образом определена их форма и прочее, зависит характер взаимосвязи между актером и зрителем, условия восприятия спектакля. Эти соотношения определяются социальными и эстетическими требованиями эпохи, творческими особенностями художественных направлений и другими факторами.

Зрительское и сценическое пространства в совокупности составляют *театральное* пространство. В основе любой формы театрального пространства лежит два принципа расположения актеров и зрителей по отношению друг к другу: *осевой* и *центральной*.

В *осевом* решении сценическая площадка располагается перед зрителями фронтально, и они находятся как бы на одной оси с исполнителями. В *центральной* – места для зрителей окружают сцену с трех или четырех сторон.

Основополагающим для всех видов сцен является и способ сочетания обоих пространств. Здесь также могут быть только два решения: либо четкое разделение объема сцены и зрительного зала, либо частичное или полное их слияние в едином, неразделенном пространстве. *Иначе говоря, в одном варианте зрительный зал и сцена помещаются как бы в различных помещениях, соприкасающихся друг с другом, в другом – и зал, и сцена располагаются в едином пространственном объеме. Эти принципы прослеживаются от первых театральных сооружений в Древней Греции до современных построек.*

Классификация основных форм сцены:



1 – сцена-коробка; 2 – сцена-арена; 3 – пространственная сцена (а – открытая площадка, б – открытая площадка со сценой-коробкой); 4 – кольцевая сцена (а – открытая, б – закрытая); 5 – симультанная сцена (а – единая площадка, б – отдельные площадки)

Сцена-коробка – закрытое сценическое пространство, ограниченная со всех сторон стенами, одна из которых имеет широкое отверстие, обращенное к зрительному залу. Места для зрителей расположены перед сценой по ее фронту в пределах нормальной видимости игровой площадки. Относится к *осевому* типу театра, с резким разделением обоих пространств.

Сцена-арена – произвольное по форме, но чаще круглое пространство, вокруг которого расположены зрительские места. Сцена-арена представляет собой типичный пример *центрового* театра. Пространства сцены и зала здесь слиты воедино.

Пространственная сцена – это один из видов арены, относится к центральному типу театра. В отличие от арены, ее площадка окружена местами для зрителей не со всех сторон, а только частично, с небольшим углом охвата. В зависимости от решения пространственная сцена может быть и *осевой* и *центральной*. В современных решениях пространственная сцена часто сочетается со сценой-коробкой. Арена и пространственная сцена часто называются открытыми сценами.

Кольцевая сцена – сценическая площадка в виде подвижного или неподвижного кольца, внутри которого – места для зрителей. Большая часть этого кольца может быть скрыта от зрителей стенами, и тогда кольцо используется как один из способов механизации сцены-коробки. В чистом виде кольцевая сцена не разделяется со зрительным залом, находясь с ним в едином пространстве. Бывает двух типов: закрытая и открытая, относится к разряду *осевых* сцен.

Сущность симультанной сцены заключается в одновременном показе разных мест действия на одной или нескольких площадках, расположенных в зрительном зале. Разнообразные композиции игровых площадок и мест для зрителей не позволяют отнести эту сцену к тому или иному типу. В этом решении театрального пространства достигается наиболее полное слияние сценической и зрительской зон, границы которых подчас трудно определить.

Тема 2.2 Виды и средства оформления сценического пространства

Сценическое пространство само по себе ничего не выражает. До прихода художника это всего лишь нейтральное пространство, в котором в отличие от пространства, отданного зрителям, будут играть актеры. Поэтому привлекаются средства оформления сценического пространства – декорации и постановочный свет.

Декорация – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия. Преобразования

нейтрального пространства в пространство образное и есть чудо искусства, творимое театральным художником.

Существуют общие способы решения сценического пространства, выработанные многолетним опытом театра. Разделение декорационного искусства на те или иные направления, приемы, способы решения сценического пространства *условны*. В реальной же практике художников театра все они очень часто пересекаются и взаимодействуют.

1. *Повествовательная* декорация воспроизводит на сцене реальное пространство того места, где происходит действие.

2. *Метафорическая* декорация предлагает зрителю обобщенный образ всего спектакля в целом, может быть выражена различными средствами и по-разному взаимодействовать с актерами. (*Пластическим образом «Сна в летнюю ночь» стало гигантское дерево, раскинувшее ветви во все стороны. На этих ветвях различные площадки, между ними – лестницы, переходы, мостки...*)

3. В *живописной* декорации основное средство выразительности – живопись. Это различные изобразительные сюжеты на плоскости (пейзаж или интерьер, условные декоративные мотивы, создающие изобразительный фон для действия спектакля).

4. *Конструктивистская* декорация – конструкция, предназначенная для действия актеров (из разновысотных площадок, соединенных между собой и полом сцены лестницами и скатами).

5. *Архитектурно-пространственная* декорация рассчитана на использование всей глубины сцены. Отдельные детали декораций строятся в трех измерениях, в результате чего они выглядят объемными не только из зрительного зала, но и со сцены.

6. *Динамическая* декорация имеет много общего с архитектурно-пространственной, основанной на движении. Главное выразительное средство, непосредственно создающее образ спектакля, – движение.

7. *Проекционная* декорация. Использование проекционной декорации, как и любой другой прием, связанный непосредственно с техникой, в большей степени зависит от состояния проекционной аппаратуры и от качества экранных материалов. Но зато часто заменяет любую другую объемную декорацию.

8. *Игровая* декорация. Корни декорации – в традиции народного искусства (представления бродячих актеров). Декорации меняются на глазах у зрителей актерами-монтажниками.

9. *Внерамповая* декорация – это типично игровая декорация в условиях внерампового спектакля, когда сцена вынесена в зрительный зал, окружена зрителями.

Французский театровед Патрис Пави предлагает следующую типологию декораций:

Декорация *звуковая* – способ описания обстановки пьесы с помощью звуков.

Декорация *конструируемая* – основные архитектурные планы реализуются в пространстве с учетом деформаций, необходимых в оптической системе театра.

Декорация *симультанная* – постоянная декорация, видимая в течение целого спектакля и распределенная в пространстве, когда актеры играют одновременно или поочередно, нередко заставляя публику перемещаться с одного места на другое.

Декорация *словесная* – описанная или представленная не с помощью визуальных средств, а с помощью комментария персонажа.

Постановочный свет – «главный волшебник» в театре. С его помощью решается множество задач – от создания условий видимости на сцене до тончайшего психологического и физического воздействия на зрителей. Необходимо всегда помнить слова Жана Кокто: «Свет всех фонарей не должен затмевать сияния в сердце актера». Освещение декораций и костюмов позволяет выявить объём и фактуру, передать живописные нюансы, создать иллюзорные эффекты тех или иных материалов, тканей, трансформировать их цвет. С помощью света можно имитировать рассвет, закат или картину пожара, передавать тончайшие цветовые переходы, обогащая цветовое решение как спектакля в целом, так и отдельных актов, картин, эпизодов. Для обогащения образов действующих лиц подбирается художественный свет, выражающий и подчёркивающий роль персонажа. Характерное освещение может акцентировать появление какого-либо героя или даже упоминание о нём. Театральный свет может выражать символические понятия и идеи (война, мир, тревога, угроза и пр.). Светом можно подчеркнуть и усилить драматургическое развитие сценического произведения, сюжетные повороты, а также композиционные построения сценического действия (появление главных героев, новых лиц), с его помощью концентрируют и переключают внимание зрителей. Театральный свет создаёт оптические иллюзии глубины и ширины сцены, смещения планов, движения неподвижных предметов и т.д. Все эти задачи могут быть решены разными способами и каждый раз по-новому, поэтому создание световой среды спектакля можно назвать самостоятельным искусством. (Считается самостоятельным видом декорации – *световой*).

В основе искусства театрального освещения – постановочное освещение, представляющее собой комплекс светотехнических средств и приёмов, с помощью которых может быть воплощена та или иная идея, реализован сценографический замысел спектакля. Место света в сценографии спектакля зависит от технических средств постановочного освещения.

Сегодня все многообразие световой аппаратуры можно разбить на группы: рампы, софиты, контровой свет (любой свет, который расположен позади объекта), боковой свет, или, как его еще называют, прострелы, выносной свет, и напольный свет. В последние годы для создания спецэффектов все чаще используют лазеры, ультрафиолетовые светильники, проекционные аппараты и сканеры.

Сценическое освещение – это не просто сумма отдельных красок, эффектов, приёмов, это органическая часть спектакля как художественного произведения в целом. Было бы ненужным и излишним требовать от режиссёра и художника владения технической стороной сценического освещения, но владеть светом как художественным материалом, уметь видеть и чувствовать значение и возможности света, уделять ему серьёзное внимание сегодня необходимо.

Сценическое пространство обладает способностью к трансформации, к изменению во времени, к всевозможным преобразованиям с помощью света. Материал театрального художника – пространство, свет, время, движение – неосязаем, его нельзя потрогать руками, как, например, холст или мрамор. Он раскрывается только в ходе спектакля.

РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Тема 3.1 Спортивно-художественное представление как синтез искусства и спорта

Спорт и искусство – два элемента культуры, имеющие важное значение для реализации гуманистических идеалов и ценностей, для достижения человеком счастья, свободы, полного самовыражения, разностороннего и гармоничного развития. Объединение спорта с искусством используется для решения важных социально-культурных задач, способно взаимно обогатить друг друга в системе социально-педагогического и культурного воздействия на личность и социальные отношения.

Природа искусства и спорта по своей сути едина. И спорт, и искусство имеют древние традиции, исторические корни; и артист, и спортсмен ориентируются на творчество и индивидуальный стиль; для спортсменов и артистов характерно возвышенное состояние сознания и духа, стремление к покорению новых вершин человеческих возможностей. Спорт объединяет с искусством и то, что он является сферой творчества, цель которого – экспрессия и сильное переживание как «актера», так и зрителей. В спорте существует аналогичная искусству возможность подделки (применение допинга для завоевания победы или достижения результата).

Синтез возможен в различных формах. Например, в спорте используется опыт и средства пластических искусств (фигурное катание, художественная и ритмическая гимнастика и т.д.). Спорт оказывает мощное воздействие не только на моду в одежде, обуви, причёсках, танцах и т.д., но и на искусство. Спорт со времен античности привлекал внимание художников, писателей, поэтов. Р. Рождественский считал, что «Спорт – великолепный сюжет для

искусства». Со спортом связано появление и развитие спортивного кино, спортивной фотографии, балета на льду, театр спорта и движения (Германия) и др. Проводятся выставки-конкурсы работ художников, скульпторов и т.п. на спортивную тематику и т.д., выставки произведений искусства, авторами которых являются спортсмены (первая выставка была проведена в Барселоне в 1986 году). Идея интеграции спорта и искусства (культуры в целом) лежит в основе культурно-спортивных комплексов.

Глубоким приверженцем идеи синтеза спорта и искусства был основатель современного олимпийского движения Пьер де Кубертен. Он подчеркивал, что «искусство должно соседствовать со спортом», «Музы должны официально утвердиться на Играх», что «спорт надо рассматривать как источник и как повод для искусства». Эта идея и стала одним из основных принципов Олимпийского движения.

Попытки совместного проведения спортивных соревнований и художественных конкурсов предпринимались издавна. Еще в Древней Греции на Истмийских, Панафинейских, Пифийских, Немейских играх проводились состязания не только спортсменов, но также певцов, музыкантов, ораторов. Эту идею пытался реализовать и Пьер де Кубертен. Художественные конкурсы в 5 видах искусства (архитектуре, скульптуре, музыке, живописи и литературе) проводились на Играх в период с 1912 по 1948 гг. С 1952 г. по решению МОК они были заменены культурной программой – художественными концертами и выставками. В последние годы все шире практикуется проведение фестивалей спорта и искусства, культурно-спортивных праздников и других подобных мероприятий, программа которых наряду с соревнованиями спортсменов включает в себя выступления артистов: танцоров, певцов, музыкантов и др.

Современное спортивно-художественное представление – прекрасное, незабываемое зрелище, в котором участвуют большие массы людей. Эта форма театра проводится под открытым небом (на стадионах, площадях, парках, улицах) и обычно приурочено к знаменательным датам. В спортивном празднике используется многообразие выразительных средств, свидетельствующих о синтезе искусства и спорта: построения и перестроения, массовые гимнастические выступления, групповые и сольные номера, музыкальное сопровождение, хореография, театрализация, декоративное оформление спортивных площадок, снарядов, спортивной атрибутики, костюмов спортсменов, воздушные шары, надувные фигуры, серпантин и конфетти, световые эффекты и пиротехника. Все эти средства в комплексе направлены на создание по-настоящему красочного и яркого массового спортивного праздника.

Тема 3.2 Художественное решение представления

Деятельность каждого члена постановочной группы определяется его специфическими задачами в решении представления. Вместе с тем, каждый специалист, являясь профессионалом в своей области, соотносит свое

творчество с творчеством других членов постановочной группы, стремясь к гармонии всех составных частей и сторон в конечном результате их совместной творческой активности. Главный режиссер-постановщик не только координирует деятельность всех творческих направлений постановочной группы, но и теснейшим образом сотрудничает с конкретными специалистами.

Особые отношения складываются у главного режиссера с главным художником. Казалось бы, профессии у них разные, но в своей творческой деятельности они решают одни и те же задачи, связанные с постановочным и художественным решением представления. Полезность их союза в том, что поиск решения одной и той же проблемы происходит с разных точек зрения - с позиции режиссера и с позиции художника.

Главный художник массового спортивно-художественного представления – личность разносторонняя. Он – и художник, и режиссер, и конструктор, и модельер, и макетчик. Под его руководством работает большая группа специалистов. К ним относятся: художники художественного фона, художники по костюмам, художник-конструктор, художник-макетчик, художник-дизайнер, заведующие постановочной частью (состав группы зависит от масштаба представления).

Работа главного художника начинается с детального изучения сценария, его идейно-тематической и постановочной основ, содержания эпизодов, а также предложений главного режиссера по художественному решению представления. В совместных обсуждениях и спорах постепенно решаются и творческие, и организационные проблемы. К последним относится, например, руководство штабом (административной группой) по обеспечению постановки реквизитом, костюмами, конструкциями, оборудованием и пр.

Особенности художественного решения массового спортивно-художественного представления на стадионе.

Специфические выразительные средства жанра и его основные особенности (огромная сценическая площадка-стадион, главный герой-масса и др.) требуют особых, отличных от театра, подходов к художественному решению представления. Как уже отмечалось, массовые спортивно-художественные представления на стадионе по своим задачам и возможностям очень близки к монументальному искусству, произведения которого отличаются глубиной и величием содержания, выраженного в простых, ясных и, как правило, грандиозных формах.

Если у художника и режиссера нет особого ощущения и понимания грандиозности пространства стадиона и возможностей действия массы участников в этом пространстве, возможны очень серьезные проблемы с художественным решением представления в целом.

Сценической площадкой массовых спортивно-художественных представлений является вся чаша стадиона, занимающая огромное пространство, которое необходимо освоить режиссеру и художнику. Это пространство имеет три основные составные части, которые могут

использоваться при реализации общего замысла художественного решения представления.

1. Главная сценическая площадка – арена, включающая футбольное поле (110 x 70 м), беговую дорожку (400 x 10 м) и сектора (2) – горизонтальная плоскость.
2. Трибуны, расположенные вокруг арены – вертикальная плоскость, имеющая определенную высоту и крутизну.
3. Вертикальное и горизонтальное пространство над чашей стадиона, ограниченное ракурсом зрения с трибун чаши.

Замысел художественного решения массового представления на стадионе может найти свое воплощение в каждой из частей стадионного пространства. Для режиссера и художника важно определить приоритеты в освоении этих частей, чтобы создать общую гармонию цвета и действующих форм в каждом эпизоде и в представлении в целом. При этом зрители на трибунах должны ясно видеть и понимать, что является главным в данный момент действия, а что второстепенным.

Художественное решение массового спортивно-художественного представления на стадионе включает два основных направления в деятельности художника и режиссера:

- художественное решение самого массового действия на главной сценической площадке – арене стадиона;
- художественное решение оформления чаши стадиона – трибун, верхней галереи, различных стадионных надстроек, выходов, воздушного пространства над чашей стадиона и пр.

Поскольку сценарий (сценарный план и композиционный план) разработан главным режиссером и утвержден соответствующей инстанцией, то на долю художника ложится конкретизация отдельных элементов постановки, включая:

- определение цветовой гаммы постановки в целом;
- конструктивное и цветовое решение реквизита, костюмов, оборудования и пр.;

поиск сюрпризных элементов, построенных на контрастном изменении цвета, формы и действия;

- образное решение отдельных номеров и эпизодов представления своими средствами (цвет, форма).

Определение цветовой гаммы всех элементов постановки имеет первостепенное значение в поиске художественного решения представления в целом. Опыт свидетельствует, что удачное цветовое решение представления может в большой степени способствовать его успеху, а неудачное – испортить общее впечатление.

Для определения цветовой гаммы представления очень важно знать цвет сценической площадки – арены стадиона. К примеру, до середины 50-х годов травяной газон футбольного поля покрывался войлочным ковром серого цвета. В настоящее время привычными на арене стали два цвета: зеленый (цвет травы футбольного поля или цвет ковра, которым закрывается травяной газон) и оранжевый (цвет специального покрытия беговой дорожки и секторов). Однако,

появляется и новая тенденция – покрывать ковром не только травяной газон футбольного поля, но и всю арену, включая беговую дорожку и сектора. Причем, ковер может быть не только серым или зеленым. Например, открытие Олимпийских Игр в Атланте летом 1996 г. происходило на арене синего цвета. Для художника цвет арены становится отправным пунктом в формировании цветовой гаммы представления, т.к. прежде всего с ним должны гармонично сочетаться цвета всех других элементов представления (костюмов, предметов, конструкций и пр.).

Известно, что сочетание двух цветов при их восприятии может дать третий цвет. В таблице представлены особенности восприятия разных цветов на сером и зеленом фоне, что может быть учтено при художественном решении представления.

Таблица. Особенности восприятия основного цвета в зависимости от цветового фона.

Основной цвет	Цвет фона	Особенности восприятия
Красный	Зеленый	Глубоко-красный
Красный	Серый	Оранжевый
Желтый	Зеленый	Красновато-желтый
Желтый	Серый	Оранжевый
Синий	Серый	Красновато-синий
Оранжевый	Зеленый	Красноватый
Оранжевый	Серый	Красный
Зеленый	Серый	Красновато-зеленый
Фиолетовый	Зеленый	Красновато-фиолетовый
Фиолетовый	Серый	Красновато-синий
Белый	Зеленый	Красновато-белый
Белый	Серый	Оранжево-белый

Наиболее известные и признанные художники этого жанра (Б.Кноблок, Р.Казачек и др.) предпочитают работать в пастельных тонах. Это создает определенную цветовую гармонию представления, вызывая у зрителей чувства нежности, спокойствия, восхищения, благополучия и т.д. Появление резких цветовых красок в их постановках всегда связывается с резким поворотом в музыкальной драматургии, указывая на какое-либо новое тематическое начало в представлении. Главный художник, работая над художественным решением представления, постепенно определяет его цветовую гамму, выстраивая цветовую драматургию представления в соответствии с его идеей и тематикой каждого эпизода. В практике существует несколько приемов, способствующих созданию цветовой драматургии массового представления на стадионе.

К ним относятся:

- **Цветовое созвучие**, при котором костюмы участников по цвету созвучны с цветом покрытия арены. Например, арена зеленого цвета и костюмы также зеленого цвета, но тоном значительно слабее или значительно сильнее.

- **Цветовая** противоположность характеризуется контрастом между цветом костюмов участников и цветом арены (например, зеленая сценическая

площадка и ярко красные костюмы) или цветом костюмов двух больших групп участников, действующих одновременно на поле стадиона. Например, для создания образа войны, противоборства, а затем и победы одной из сторон действуют два цвета – черный и красный. Действие усиливается знаменами тех же цветов. Символ капитуляции противника – огромное знамя белого цвета.

- **Цветовой ритм** подразумевает, что участники каждого массового эпизода одеты в костюмы определенного цвета, поэтому смена эпизодов фактически ведет к изменению цвета арены, создавая цветовой ритм представления в целом.

- **Игра цвета** – продуманное чередование цветов в одном эпизоде, когда участники одного массового номера имеют костюмы разного цвета (например, цветов радуги).

- **Цветовой эффект** (сюрприз) связан обычно с трансформацией костюмов участников массового номера, что ведет к внезапному для зрителей и очень эффектному изменению цвета арены. Подобный эффект может быть создан и с помощью трансформирующегося предмета.

В совершенстве владея выразительными средствами жанра и мысленно представляя постановочное решение каждого эпизода, постановки в целом, художник по ходу развития действия применяет тот или иной из названных приемов или создает собственные оригинальные варианты цветового решения представления. Главное для художника, чтобы динамика цветового решения соответствовала динамике развития действия на арене стадиона.

Художник должен мысленно видеть и чувствовать смысл появления каждого цветового пятна на арене стадиона, необходимость изменения его формы, адекватность сочетания с другими цветовыми пятнами, возникающими в ходе действия одновременно или вслед за данным пятном.

Важно учитывать, что цветовое решение представления воспринимается зрителями в основном через цвета костюмов участников и реквизита. Поскольку зрители на стадионе находятся на довольно большом расстоянии от участников представления (50–200 м.), в этом жанре предъявляются специфические, отличные от театра, требования к костюмам и реквизиту.

Художественное решение по оформлению чаши стадиона в первую очередь должно отвечать тематике праздника, гармонизировать и поддерживать действие на арене. Особое значение здесь может иметь *художественный фон*, расположенный, как правило, на восточной трибуне. Он как бы связывает в единую композицию само действие, происходящее на арене, с художественным оформлением праздника в целом.

Необходимо учитывать, что пуск зрителей на стадион начинается, когда участники фона уже сидят на своих местах. Это часто используется художниками. Входя на арену, зрители видят огромное мозаичное панно, выложенное костюмами участников фона. Это может быть, к примеру, эмблема праздника, которая будет появляться на художественном фоне всякий раз, когда участники не работают фонирующими флажками, составляя часть общего художественного оформления.

Если продолжить художественное оформление в этом же ключе, то к нему можно подключить и зрителей. Например, на одном из праздников открытия зимних Олимпийских Игр зрители с помощью цветных накидок и шапочек создали на трибунах различные мозаичные рисунки. Это статичное, очень интересное, но дорогое оформление. Если же зрителям вместо накидок дать каждому в руки один двуцветный фонирующий флажок, то их можно организовать для показа уже не одного, а нескольких рисунков, причем тогда, когда это необходимо по ходу развития общего действия. Это уже действующее художественное оформление и одновременно привлечение зрителей к участию в празднике.

Действующее художественное оформление становится в настоящее время наиболее популярным и прогрессивным направлением в оформлении больших стадионных праздников. Впервые в данном жанре оно появилось в 1975 г. во Дворце Спорта в Лужниках (главный художник Р.Казачек, главный режиссер Б.Петров). К потолку арены крепилась специальная конструкция – кольцо (диаметр 12 м). В центре – герб страны. По диаметру кольца крепились ленты-пагоды – флаги союзных республик. Размер каждой – 2,5 x 17 м. В центре арены получался огромный абак. Низ каждой пагоды имел вшитое древко (2,5 x 0,05 м.), к которому крепились тонкие крепкие веревки, уходящие через блоки на самые верхние места по периметру арены. В нужный момент нижние концы лент-пагод с помощью веревок медленно поднимались вверх, раскрываясь, словно огромный цветок. Это действующее художественное оформление арены получило название «тюльпана». Действовало оно не только в начале и конце, но и в процессе представления путем изменения высоты пагод, когда это было необходимо (например, пагоды медленно приспускались, когда шел эпизод, посвященный памяти воинов-героев).

В 1976 г. в том же Дворце Спорта действовало оформление, которое называлось "ресница". Применялись те же ленты-пагоды, но они закреплялись в одну линию, закрывая собой участников художественного фона, сидящих на трибуне. В нужный момент они медленно поднимались вверх, открывая картину на художественном фоне.

В 1994 г. в Санкт-Петербурге на празднике открытия III Игр Доброй Воли специальным оформлением чаши Центрального стадиона был создан образ огромного парусного корабля (главный художник А.Пастернак, главный режиссер Б.Петров). В нужный момент на специальных 12 мачтах (высотой 18 м), расположенных вокруг арены на верхней галерее стадиона, поднимались 12 больших клинообразных паруса, на которых были нарисованы эмблема или талисман Игр. Подняв паруса, корабль как бы отправлялся в плавание по фарватеру Игр. На празднике закрытия III Игр Доброй Воли, как бы придя к финишу, корабль опустил паруса, закончив плавание.

Уже эти примеры показывают, насколько действующее художественное оформление может обогащать художественное решение как отдельных эпизодов, так и представления в целом.

Тема 3.3 Художественный фон в спортивно-художественном мероприятии

В практике подготовки художественного фона выделяется два этапа работы:

А. Предварительный, главной задачей которого является разработка программы действий для каждого участника художественного фона.

Б. Основной, включающий всю репетиционную работу с участниками художественного фона.

По времени первый этап значительно продолжительнее второго. Например, программа для фона Олимпиады-80 с участием 5000 человек готовилась более шести месяцев, а репетиционная работа заняла полтора месяца.

История становления и развития художественного фона в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе во многом связана с поиском путей сокращения времени на первый этап его подготовки. Однако добиться здесь существенного прогресса без вмешательства компьютера так и не удалось.

Впервые компьютер с этой целью был применен в 1983 году в ходе подготовки праздника, посвященного 2000-летию г. Ташкента. Программистом была составлена программа разработки художественного фона, которая значительно сократила время не только первого, но и второго этапов подготовки. Компьютер выдал карточки участников с расписанной партитурой рисунков за 2,5 недели, не допустив при этом ни одной ошибки. Вручную такой фон (6500 человек) расписывался бы не менее двух месяцев, а в репетициях потребовалось бы дополнительное время на исправление допущенных ошибок.

Технология разработки художественного фона

Программа художественного фона обеспечивает безошибочный показ каждым его участником нужного предмета (обычно – фонирующего флажка) или цвета предмета для составления любого рисунка, запланированного сценарием.

Составление программы фона требует не только значительного времени, но и высокой точности. В ее разработке принимают участие художники, режиссеры и, так называемые, расписчики, т.е. люди, которые переносят информацию с рисунков художника на карточки участников фона.

Как же готовится программа? В начале определяется экран фона, т.е. точное расположение его участников на трибуне стадиона. Как правило, экран фона имеет прямоугольную или квадратную форму. Его величина и форма зависят от высоты трибуны (количества рядов) и количества участников. Естественно, чем больше участников, тем полнее можно использовать возможности художественного фона в представлении.

Иногда особенности архитектуры стадиона (например, наличие ворот, проемов для входа зрителей на трибуну и проходов для зрителей в зоне расположения фона) вынуждают размещать участников фона с учетом этих условий и строить в соответствии с ними композицию рисунков, что,

несомненно, ограничивает возможности фона и снижает его зрелищность. Поэтому по мере возможности проводятся специальные работы по выравниванию плоскости экрана фона. Например, проемы для входа зрителей на трибуну закрывают и оборудуют в них специальные конструкции, которые позволяют и на этом участке рассадить участников на одном уровне с остальными. Лестничные проходы на трибуне, попадающие в экран фона, заполняют подходящими по размеру скамьями или закрывают досками, положенными на концы скамеек смежных трибун стадиона, создавая посадочные места для участников фона.

Существующая на стадионах разметка мест для зрителей (из расчета 40 см на человека) для участников фона не пригодна. Для них это очень тесно, а значит, затрудняет их действия. Здесь требуется разметка из расчета 50–60 см на человека, что соответствует ширине фонирующего флажка – основного предмета фона. Важно подчеркнуть, что **разметка мест для участников фона совершенно обязательна, т.к. она обеспечивает их абсолютное равнение и необходимую плотность строя при показе рисунков.**

Разметка делается следующим образом. В начале размечаются краской верхний и нижний ряды экрана фона. Отметки на скамейке должны соответствовать ширине фонирующего флажка. Затем натягивают между этими точками длинную веревку и по ней, как по линейке, наносят краской отметки на скамейке каждого ряда, отмечая места участников. Так размечается вся площадь фона, а на первом ряду указываются еще и номера колонн.

Определив размещение участников фона на трибуне стадиона, составляют план их рассадки. На плане клеточкой обозначается каждый участник. Практически получается экран-сетка, где обозначены все участники фона как бы с раскрытыми, но пока бесцветными флажками. Сетка нумеруется: слева - направо, обозначая номер каждой колонны участников, и снизу-вверх, показывая номер участника в колонне. Получается система координат, которая точно определяет местонахождение каждого участника фона. Образец экрана-сетки ксерокопируется или множится типографским способом в количестве, необходимом для изготовления всех картин фона (см. «экран-сетка» рис. 1).

[illegible]

При определении места каждого участника удобнее сначала указывать номер колонны, а затем уже номер ряда (т.е. номер в колонне). Такое подразделение по колоннам удобно и в дальнейшем при организации репетиций. Из помощников режиссера назначаются ответственные за одну или несколько колонн, которые контролируют посещаемость репетиций, заменяют отсутствующих запасными участниками, помогают составлять партитуру фона.

По мере готовности экрана-сетки начинается работа художника. Именно от его опыта разработки мозаичных рисунков, а также знания возможностей художественного фона зависит роль фона как выразительного средства в конкретном представлении. В этот период художник работает в тесном контакте с режиссером. В начале, следуя сценарию, они вместе определяют степень занятости фона в представлении, т.е. планируют количество рисунков, плакатов, лозунгов, их тематику, движущиеся картины, приемы показа отдельных рисунков и т.п. Когда все эти вопросы решены, художник приступает к практической работе. Она заключается в том, чтобы на экране-сетке не нарисовать, а именно составить рисунок из тех квадратиков, которые имеются на сетке, закрашивая их в нужные цвета. В итоге получаются мозаичные статические рисунки. Их цветовая гамма обычно определяется заранее и соответствует цвету фонирующих флажков.

При разработке движущихся мозаичных рисунков используется принцип, применяемый в мультипликации, т.е. раскадровка движения. Чтобы создать эффект движения на экране фона, оказывается, достаточно даже 3-4-х отдельных, быстро сменяющих друг друга кадров.

Например, на художественном фоне в празднике открытия Игр XXII Олимпиады олимпийский талисман медвежонок Миша прыгал на батуте, кувыркался, выполнял упражнения на брусках и кольцах. Эффект движения каждой картины достигался быстрой сменой двух-трех кадров. Например, картина «Миша на батуте» состояла из двух несколько раз подряд повторявшихся кадров: кадр 1 – Миша на сетке батута, сетка прогнулась под его тяжестью; кадр 2 – Миша в воздухе, сетка натянута.

Таким образом, если для статического рисунка готовится один кадр-рисунок, то для движущегося – несколько кадров, составляющих один рисунок в программе. Иногда таких кадров в рисунке может быть 8–12.

Возможности современного художественного фона не ограничиваются использованием только мозаичных (статических и движущихся) рисунков. Встречаются на фоне и рисованные картины – панно. Появление их вызвано несколькими причинами. Во-первых, не всегда задуманная тема рисунка может быть выполнена мозаикой, особенно, если рисунок очень важный, сложный и требует большой детализации изображения (например, портрет). Во-вторых, рисованные панно по своему качеству и фактуре резко отличаются от мозаичного рисунка, и их иногда специально вводят в программу фона, чтобы разнообразить его, сделать более контрастным и интересным.

Техника исполнения художественного панно не сложна. В начале картина в цвете выполняется на экране-сетке. Затем изготавливаются фонирующие флажки, обычно белого цвета, из которых временно вынимают палочки-древки.

Каждый флажок зашифровывается аналогично клеткам экрана-сетки (т.е. по колоннам и местам). Дал ее флажки раскладываются на полу или большом столе строго по координатам экрана-сетки, и художник по клеткам переносит рисунок с экрана-сетки на соответствующие флажки. Такой способ позволяет выполнять рисунок не только в целом, но и по частям.

В исключительных случаях панно может быть выполнено методом аппликации с использованием шелкового материала, цветной фольги и т.п. Аппликационные панно уникальны, но дороги.

Для показа панно у каждого участника имеется специальный фонирующий флажок с нанесенным на нем крошечным фрагментом общей картины.

Каждый рисунок в программе художественного фона (мозаичный, движущийся, панно) получает свой порядковый номер в соответствии с очередностью показа его в представлении. Движущийся рисунок, имеющий несколько кадров, идет под одним номером.

Когда определены все рисунки, их кадры и очередность их показа, приступают к изготовлению карточек участников фона (см. «карточка участников фона» рис. 2). Карточки изготавливаются из плотной бумаги. Их размер зависит от количества рисунков. На карточке размером 16 x 24 см вполне можно разместить программу для ста картин фона.

КОЛОННА №		РЯД №	
1	1	21	1
2	2	22	3
3	3	23	1
4	4	24	1
5	1	25	3
6	2	26	5
7	3	27	1
8	4	28	1
9	1	29	3
10	2	30	1
11	3	31	1
12	4	32	1
13	1	33	1
14	2	34	1
15	3	35	1
16	4	36	1
17	1	37	3
18	2	38	1
19	3	39	1
20	4	40	1

Сверху на карточке указываются координаты участника (номер его колонны и ряд). Ниже вертикальной чертой карточка делится пополам, а затем все поле расчерчивается горизонтальными линиями с интервалом 8-10 мм. С левой стороны каждой половины карточки проставляют порядковые номера рисунков, а справа остается место для записи соответствующего цвета, который будет показывать участник. Однокадровые рисунки имеют одну строку для записи цвета, а многокадровые – столько строк, сколько кадров в рисунке.

Количество карточек участников должно соответствовать количеству участников фона с запасом 15-20%. Если это возможно, заказывается двойной комплект карточек. Тогда один комплект используется для репетиционной работы, а второй – на генеральной репетиции и в самом представлении. Это имеет определенный смысл. В ходе репетиций в карточки вносятся дополнительные записи и исправления, а, кроме того, карточки пачкаются, рвутся и т.п. Поэтому перед генеральной репетицией каждый участник получает новую карточку, куда переносит все необходимое содержание своей репетиционной карточки.

Когда имеются все рисунки, сделанные художником на экране-сетке, и изготовлены карточки участников, можно приступать к расписыванию программы фона, т.е. заполнению карточек участников.

В практике сложились три способа расписывания программы фона без применения компьютера:

- Расписывание программы непосредственно сразу по карточкам участников с помощью расписчиков.

- Расписывание программы фона в два этапа: расписчики расписывают фон по колоннам, создавая карточки для каждой колонны, а затем на первой репетиции руководители колонн и участники расписывают программу своих колонн по карточкам участников.

- Расписывание программы фона сразу по карточкам участников на репетиции с цветных мозаичных рисунков, разрезанных полосками «по колоннам».

Ниже рассмотрим суть каждого из этих способов.

Расписывание программы художественного фона непосредственно по карточкам участников с помощью расписчиков.

Для расписывания фона нанимается группа людей – расписчики. Они должны разнести цвета каждой клеточки всех рисунков по соответствующим карточкам участников. К примеру, для фона на 4000 человек при 125 картинах нужно сделать полмиллиона таких разносок. Поэтому расписчикам предстоит по объему работа, требующая внимания и усидчивости.

Конкретно, работа расписчика заключается в следующем. Первым делом на карточке обозначаются координаты участника, например: 1-я колонна, 1-е место. Далее берется первый рисунок, на экране-сетке которого расписчик находит соответствующую клеточку, т.е. местоположение участника, и смотрит, в какой цвет она окрашена. Этот цвет он записывает в карточку в

кадре против цифры 1. Далее он берет второй рисунок, снова смотрит цвет соответствующей клетки и записывает его в карточку под номером 2 и т.п., пока не заполнит всю карточку, т.е. не перенесет на нее все рисунки. Затем берется следующая карточка участника и вносятся координаты: 1-я колонна, 2-е место. Снова просматриваются все рисунки и соответствующие цвета переносятся в карточку. Так заполняются карточки на всех участников.

При расписывании движущегося рисунка каждый его кадр заносится в соответствующую клеточку-кадр на карточке. В этом случае программируется не только цвет, но и порядок выполнения движущегося рисунка каждым участником.

Например, в карточке участника стоит движущийся рисунок под номером 12, состоящий из 6 кадров. Если во всех шести кадрах стоит один и тот же цвет или вовсе пустые квадраты, это свидетельствует о пассивной роли хозяина этой карточки в создании движения на экране фона. По команде режиссера он или вообще ничего не делает (пустые кадры), или открывает флажок указанного цвета и держит его 6 счетов, пока проходят все кадры движения, а потом закрывает его. Если же в карточке одни кадры обозначены определенным цветом, а другие пустые, то данный участник принимает активное участие в создании движущегося рисунка. Например, если в кадрах 1, 2 стоит красный цвет, кадры 3,4 – пустые, а в кадрах 5,6 – снова красный цвет, это означает, что данный участник по команде режиссера должен действовать следующим образом:

- на счет один открыть флажок красного цвета;
- на счет два – держать его открытым;
- на счет три – закрыть флажок;
- на счет четыре – держать флажок закрытым;
- на счет пять – снова открыть красный флажок;
- на счет шесть – держать его открытым;
- на счет 7 – закрыть флажок.

Теперь видно, какую огромную работу нужно выполнить, чтобы расписать все рисунки по всем карточкам участников, т.е. составить полную программу фона. Группа расписчиков обычно включает 8–12 человек. Они распределяют между собой карточки участников и рисунки. Расписав рисунки по всем карточкам, они меняются рисунками, пока не распишут все.

Иногда, чтобы сократить время на составление программы фона, цвета флажков зашифровываются, т.е. обозначаются символами (значками, буквами, цифрами), например, красный – «К», голубой – «Г» и т.п. Учитывая, что расписчику приходится повторять названия цветов в карточках десятки и сотни тысяч раз, становится понятным смысл этих сокращений. Расшифровка символов осуществляется на первых репетициях, когда проверяется правильность составления программы фона.

По времени этот способ расписывания программы фона вручную самый долгий, но более точный по сравнению с теми, что будут представлены ниже.

Расписывание программы художественного фона в два этапа.

Этот способ занимает значительно меньше времени, чем предыдущий, хоть и происходит в два этапа.

Характерной особенностью первого этапа является расписывание карточек не по участникам, а по колоннам.

Например, экран фона 80 х 50 (4000 человек). По фронту расположено 80 человек, в глубину 50 человек. Таким образом, имеется 80 колонн участников по 50 человек в каждой. Следовательно, необходимо заготовить 80 карточек для колонн. Карточки для колонн представляют собой листы плотной бумаги, размер которых зависит от количества рисунков (30 х 40 см или 40 х 50 см). Карточки колонн заполняют расписчики. Однако, они тратят здесь гораздо меньше времени, чем при расписывании фона сразу по карточкам участников.

Делается это следующим образом. Расписчик берет карточку колонны 1 и первый рисунок фона на экране-сетке. Из рисунка он вычленяет взглядом только первую колонну и записывает в карточку колонны цвета для каждого участника снизу-вверх, т.е. с 1-го по 50-й номера. Каждый рисунок в карточке колонны может быть записан в столбик или в строчку.

Например:

Колонна № 1

Рис. 1.

1-4 – красный;

5-18 – голубой;

19-23 – зеленый;

24-36 – голубой;

37-46 – зеленый;

47-50 – красный;

37-50 – желтый и т.д.

Рис. 2.

1-50 – желтый.

Рис. 3.

1-21 – голубой;

22-28 – зеленый;

29-36 – красный;

37-50 – желтый

Другой вариант:

Колонна № 1

Рис. 1; 1-4 – красный; 5-18 – голубой; 19-23 – зеленый; 24-36 – голубой; 37-46 – зеленый; 47-50 – красный.

Рис. 2: 1-50 – желтый.

Рис. 3: 1-21 – голубой; 22-28 – зеленый; 29-36 – красный; 37-50 – желтый и т.д.

Таким образом, в карточку колонны № 1 заносятся все рисунки фона. Подобным же образом заполняются карточки остальных колонн. На этом первый этап работы заканчивается.

Второй этап связан с решением главной задачи – расписыванием рисунков фона по карточкам участников. Происходит это в ходе первых репетиций. Каждый участник сам заполняет свою карточку. Важно лишь предварительно предупредить участников, чтобы они принесли на репетицию карандаш и резинку. Прежде, чем записывать рисунки в карточку, каждый участник должен хорошо усвоить свои координаты, т.е. номер колонны и свой номер в колонне.

Практически расписывание рисунков на репетиции происходит следующим образом. Режиссер художественного фона приглашает к себе руководителей колонн и раздает им бланки карточек участников и карточки колонн с расписанными на них рисунками фона. Для облегчения работы руководителей колонн участников фона размыкают по фронту так, чтобы колонны не мешали друг другу.

Руководитель каждой колонны раздает своим участникам бланки карточек. Первое, что делают участники, это проставляют на карточках свои координаты. Далее под диктовку руководителя каждый участник заполняет свою карточку, т.е. для каждого номера рисунка записывает свой цвет, названный руководителем.

Привлечение участников к расписыванию фона значительно сокращает время на подготовку карточек участников и программы фона в целом.

Расписывание программы художественного фона самими участниками под руководством руководителей колонн.

Этот способ расписывания программы фона не требует привлечения расписчиков. Карточки заполняются самими участниками под руководством руководителей колонн.

Для этого необходимо, чтобы руководители колонн имели на руках рисунки художественного фона разрезанные на полосы (по колоннам). Поэтому здесь делается два комплекта мозаичных рисунков. Оба они должны быть цветными и несколько большими по масштабу, чем обычно.

Один комплект остается у режиссера фона, а второй разрезается на полосы по колоннам.

Отрезая полосу от рисунка, нужно надписать на ней номер рисунка. Полоски от разных рисунков группируются по колоннам. В итоге руководитель колонны получает комплект полосок, где по сути представлена программа колонны. Далее все происходит так же, как в предыдущем способе. Участники сами со слов руководителя колонны заполняют свои карточки. Более организованно это проходит не на стадионе, а, например, в аудитории, где собираются участники только одной колонны.

Использование компьютера для подготовки программы художественного фона.

Сейчас при подготовке программы художественного фона все чаще прибегают к помощи компьютера, особенно если фон большой, как по количеству участников, так и по числу рисунков.

В практике применения компьютера для подготовки программы фона возможен ряд вариантов. Самый простой, когда программист вводит в компьютер данные обо всех рисунках и после их систематизации выдает распечатки с полной программой для каждого участника (см. рис. 3).

РЯД № 4 МЕСТО № 107

ЗАКРЫТИЕ

КАДР	ЦВЕТ	КАДР	ЦВЕТ	КАДР	ЦВЕТ
1-1	ПЯ	13-1	СИНИЙ	31-3	ЧЕРН
2-1	БЕЛЫЙ	2	СИНИЙ	4	ЧЕРН
2	БЕЛЫЙ	3	СИНИЙ	6	ЧЕРН
3	БЕЛЫЙ	14-1	ОРАНЖ	6	ЧЕРН
4	БЕЛЫЙ	2		7	ЧЕРН
5	БЕЛЫЙ	3		8	ЧЕРН
6	БЕЛЫЙ	4		32-1	ЧЕРН
7	БЕЛЫЙ	5		2	ЧЕРН
8	КРАСН	6		3	ЧЕРН
3-1		7	ОРАНЖ	4	ЧЕРН
2		8		5	ЧЕРН
3		15-1	ОРАНЖ	6	ЧЕРН
4		2		7	ЧЕРН
5	ЗЕЛЕН	3	ГОЛУБ	8	ЧЕРН
6	ЗЕЛЕН	4		9	ЧЕРН
7	ЗЕЛЕН	5		10	ЧЕРН
8	ЗЕЛЕН	6	ГОЛУБ	11	ЧЕРН
9	ЗЕЛЕН	7		12	ЧЕРН
4-1	БЕЛЫЙ	16-1	ЖЕЛТ	13	ЧЕРН
2	БЕЛЫЙ	2	СИРЕН	14	ЧЕРН
3	БЕЛЫЙ	3	ЗЕЛЕН	15	ЧЕРН
4	БЕЛЫЙ	4	РОЗОВ	16	ЧЕРН
5	БЕЛЫЙ	17-1		17	ЧЕРН
6	КРАСН	2		18	ЧЕРН
5-1	ОРАНЖ	3		33-1	ЧЕРН
2	ОРАНЖ	4		2	
3	ОРАНЖ	6		3	ЧЕРН
4	ФИОЛ	18-1	ЖЕЛТ	4	ЧЕРН
5	ФИОЛ	2	БЕЛЫЙ	5	ЧЕРН
6	ФИОЛ	3	СИНИЙ	6	ЧЕРН
8-1	ГОЛУБ	4	СИНИЙ	7	ЧЕРН
2	ГОЛУБ	5	ЖЕЛТ	42-1	БЕЛЫЙ
3	ГОЛУБ	6	КРАСН	2	БЕЛЫЙ
4	ГОЛУБ	7	БЕЛЫЙ	3	ЧЕРН
5	ГОЛУБ	9	ЖЕЛТ	4	ЧЕРН
6	ГОЛУБ	10	КРАСН	5	ЧЕРН
7-1	ОРАНЖ	11	СИНИЙ	6	БЕЛЫЙ
2	ЗЕЛЕН	12	ОРАНЖ	7	САЛАТ
3	ЗЕЛЕН	13	ОРАНЖ	8	САЛАТ
4	ЗЕЛЕН	19-1	САЛАТ	9	САЛАТ
8-1		2	САЛАТ	43-1	БЕЛЫЙ
2		3	САЛАТ	2	БЕЛЫЙ
3		4	САЛАТ	3	ЗЕЛЕН
9-1	ГОЛУБ	5	ЗЕЛЕН	4	КОРИЧ
2	ГОЛУБ	21-1	КРАСН	5	КОРИЧ
3	ГОЛУБ	2	КРАСН	6	БЕЛЫЙ
4	ФИОЛ	3	КРАСН	7	БЕЛЫЙ
5	ГОЛУБ	4	КРАСН	8	БЕЛЫЙ
10-1	ЧЕРН	5		9	БЕЛЫЙ
2	СИНИЙ	6		10	БЕЛЫЙ
3	КРАСН	7		13	БЕЛЫЙ
4	ФИОЛ	8		14	БЕЛЫЙ
5	ЧЕРН	9		15	БЕЛЫЙ
9	ЧЕРН	22-1	КРАСН	16	БЕЛЫЙ
11-1	ЧЕРН	2	КРАСН	17	БЕЛЫЙ
2	ЧЕРН	3	КРАСН	18	БЕЛЫЙ
3	ЧЕРН	4	КРАСН	19	БЕЛЫЙ
4	ЧЕРН	5	КРАСН	20	БЕЛЫЙ
5	ЧЕРН	6	КРАСН	21	БЕЛЫЙ
6	ЧЕРН	7		44-1	ФИОЛ
7	ЧЕРН	26-1		2	РОЗОВ
12-1	СИРЕН	2	САЛАТ	3	РОЗОВ
2	СИРЕН	3		4	ФИОЛ
3	СИРЕН	27-1		5	ГОЛУБ
4	САЛАТ	2		6	ФИОЛ
5	СИРЕН	3		7	СИНИЙ
6	СИРЕН	4		8	ФИОЛ
7	САЛАТ	28-1	ЧЕРН	9	ФИОЛ
8	САЛАТ	2	ЧЕРН	10	БЕЛЫЙ
9	САЛАТ	3	ЧЕРН	11	СИНИЙ
10	БЕЛЫЙ	4	ЧЕРН	12	ГОЛУБ
11	САЛАТ	31-1	ЧЕРН	13	ГОЛУБ
12	САЛАТ	2	ЧЕРН		

В этом случае программист задает компьютеру работу расписчиков. Ошибки здесь маловероятны или даже исключены вовсе.

Используя цветной принтер, можно получить распечатку в цвете, а при применении сканера не надо вводить информацию (рисунки) вручную.

Возможен и такой вариант, когда на экран компьютера наносится сетка и там же клеточки сетки закрашиваются в нужные цвета, т.е. художник сразу рисует на компьютере с последующей обработкой рисунков и выдачей программы фона. Можно ввести в компьютер через сканер полный (не мозаичный) рисунок, а затем наложить на него сетку.

Таким образом, возможности использования компьютера для подготовки программы художественного фона весьма разнообразны. Наиболее подходящий вариант выбирают художник и оператор. Выполнив всю предварительную работу, можно переходить к непосредственной подготовке художественного фона – репетиционной работе. Она включает в себя:

- проверку правильности заполнения карточек (особенно, если фон расписывался вручную);
- корректировку рисунков;
- обучение приемам показа рисунков;
- выбор приемов показа каждого рисунка;
- тренировку точного, слаженного и безошибочного показа рисунков;
- обучение и тренировку упражнений, если они предусмотрены программой фона.

Основные приемы создания «живого» художественного фона

Характерной особенностью современного художественного фона является его **динамичность**. И причиной тому не только появление движущихся рисунков («мультишек»). Динамичность определяется в основном возможностями самого предмета – фонирующего флажка – и спецификой действий большой массы участников.

Прежде, чем познакомиться со специальными приемами, обеспечивающими динамичность художественного фона, отметим исходные позиции фонирующего флажка:

Закрытый флажок держится двумя руками за середины каждого древка. Большой палец захватывает древко изнутри, а четыре других пальца – снаружи. Древки соединены между собой (флаг закрыт) и удерживаются верхними концами на уровне подбородка участника.

Открытый флажок должен быть натянут. Удерживается он двумя руками за середины древков под некоторым углом к участнику. При этом верхний край флажка должен находиться на уровне глаз (не закрывая обзор), а нижний – несколько выдвинут вперед. Угол наклона флажка зависит от крутизны трибуны.

К основным приемам, которыми пользуется режиссер при создании современного художественного фона, относятся:

1. **Прием «Оживление».** Основан на возможности производить флажком колебательные движения. Левой рукой натянутый флажок держится неподвижно, а правой производятся многократные быстрые движения вверх-вниз. Этот прием позволяет как бы «оживить» рисунок или отдельную его деталь. Например, на экране – «горящий факел» на голубом фоне. Если участники, изображающие пламя факела, будут делать колебательные движения флажками, а остальные держать флажки неподвижно, то создается впечатление «горения» огня, а рисунок в целом становится более объемным и контрастным.

2. **Прием «Вставание».** Применяется для выделения рисунка или его детали на общем фоне экрана. Например, на экране появляется слово «БЕЛАРУСЬ» голубого цвета на белом фоне. Участники, открывая голубые флажки, встают и держат их стоя, в то время как участники с белыми флажками продолжают сидеть. При использовании этого приема слово «БЕЛАРУСЬ» выглядит выпуклым, объемным.

3. **Прием «Вспышка».** Применяется при повторении какого-либо слова лозунга для его выделения и усиления воздействия. Выполняется быстрым закрыванием флажка и мгновенным резким его раскрытием. Например, если демонстрируется двухкадровый лозунг «Люблю Беларусь!», то второе слово (кадр) может быть показано «вспышкой» еще два раза, что будет читаться: «Люблю Беларусь! Беларусь! Беларусь!».

4. **Прием «Перевертка».** В нем используется наличие двух разных по цвету сторон фонирующего флажка. Например, показываются контуры Беларуси в заливке желтого цвета на красном фоне. Если по команде режиссера все участники одновременно перевернут флажки, то произойдет смена цветов – контуры страны станут в красной заливке, а фон желтым. Перевертка флажка делается пальцами рук. Указательные пальцы одновременно переносятся на другую сторону древка, т.е. вовнутрь, а большими пальцами, перенося их наружу, производится перевертка флажка движением верхнего края флага по направлению от себя.

5. **Прием «Залив».** В рассмотренных выше приемах участники действовали одновременно: по сигналу режиссера открывали флажки (показывали рисунок) или делали перевертку (изменяли цвета рисунка). В приеме «Залив» используется возможность выполнения упражнений большой массой участников одновременно – поочередно или с некоторым отставанием, т.е. по принципу поточных упражнений. При использовании данного приема появление рисунка или замена одного цвета другим происходят постепенно. «Залив» может выполняться, начиная с левого края экрана, а также справа, сверху, снизу, к центру, от центра, из любой точки или в любую точку рисунка. Режиссер, подавая команду на выполнение этого приема, предварительно указывает начало и направление движения «Залива» по экрану фону.

6. **Прием «Блик».** Основой этого приема также является перевертка, т.е. использование двух цветов флажка. Однако характер перевертки здесь иной – она выполняется не полностью, т.к. обратная сторона флажка (другой цвет) показывается на очень короткое время, а затем флажок снова возвращается в

исходное положение. Техника работы с флажком здесь отличается от обычной перевертки. «Блик» выполняется не пальцами, а кистями рук, что позволяет быстрее возвратить флажок в исходное положение. При этом движение флажка производится только на себя, а не от себя, как при перевертке. Движение «Блика» по экрану фона можно создать практически из любой его точки, как при «Заливе». Однако, если для выполнения «Залива» достаточно одной команды на его начало, то «Блик» от начала и до конца организуется режиссером и выполняется участниками на его счет как поточное упражнение.

7. Прием «Машинопись». Использует возможность большой массы участников выполнять мозаичный рисунок по частям в нужной последовательности. Чаще всего этот прием применяется при написании слов, чисел. Появление букв и цифр на экране фона происходит поочередно, т.е. как бы пишется на пишущей машинке. Данный прием значительно разнообразит фон, делает его более динамичным и красочным.

8. Прием «Телетайп». Применяется также для написания текстов на экране фона. Он получил свое название в связи с прерывистым движением строчки на экране слева направо, как при печатании на ленте телетайпа. Разработка текста, построенного на использовании этого приема, практически не отличается от составления программы любого движущегося рисунка.

9. Прием «Наплыв». Применяется с целью придать особое значение рисунку или слову. Например, на экране появляется слово «МИР», которое быстро увеличивается в размерах, как бы наплывая на зрителей. Движение останавливается только тогда, когда изображение занимает весь экран. Этот прием также основан на принципе раскадровки движения. Обычно готовится 3-4 кадра, на которых слово «МИР» делается разных размеров. Быстрая смена кадров в определенной последовательности (от малого изображения к большому) создает эффект движения – увеличения рисунка на экране фона.

10. Прием «Подкладка». Применяется при исполнении различных по форме цветных калейдоскопов (движение цвета по экрану). При этом под основной флажок подкладывается другой, что позволяет использовать большее количество цветов, а не только те, что есть на основном флажке.

11. Прием «Проявление». Возникновение этого приема связано с использованием на фоне флажка квадратной формы. Впервые такой флажок был применен на праздниках открытия и закрытия Олимпийских Игр 1980 г. в Москве. Наиболее удобным оказался флажок размером 50х50 см. Особенность квадратного флажка в том, что он, во-первых, облегчает составление мозаичных рисунков художнику и увеличивает возможности фона, а во-вторых, что главное, позволяет участникам держать его не только двумя руками, но и одной. Удерживая флажок одной рукой на уровне глаз за древко (второе древко внизу само натягивает флажок), участник освобождает другую руку. Это дает возможность при необходимости непрерывно, не закрывая фона, показывать несколько рисунков или цветных фонов. Практически прием выполняется так: удерживая открытый флажок, например, левой рукой на уровне глаз, участник берет правой рукой другой флажок и совмещает его с уже открытым, затем медленно опускает флажок в левой руке, открывая другой цвет, т.е. флажок в

правой руке. Рисунок при этом появляется медленно, напоминая эффект проявления снимка на фотобумаге. Теперь, показывая рисунок правой рукой, участник может свободно действовать левой и т.д.

12. Прием «Волна». Выполняется медленным последовательным подниманием и опусканием флажков, начиная со средней линии фона или с флангов. Выполняется всей колонной под счет или музыку. То или другое служат ориентирами только для колонны, начинающей «Волну», а остальные участники выполняют движение, чуть отставая от ведущих. При обучении «Волне» рекомендуется захватить руками древки соседних флажков, образуя единую линию, что помогает быстрее освоить волнообразное движение.

13. Прием «Уголок». Выполняется перегибанием флажка по диагонали путем опускания его верхнего правого угла к нижнему левому с последующим возвращением в исходное положение. Оба движения выполняются по команде режиссера. Прием хорошо смотрится при прохождении парада участников, их выхода и перестроений на поле под маршевую музыку. В этом случае «Уголок» выполняется на каждый такт или полтакта марша.

Указанные приемы применяются режиссером не только «в чистом виде», как они описаны выше, но и в сочетании друг с другом. Например, прием «Оживление» соединяется со «Вставанием», «Вставание» – с «Заливом», «Машинопись» – со «Вставанием» и пр. Это уже сфера творческой деятельности режиссера художественного фона.

Окончательно программа фона дорабатывается на репетициях. Здесь режиссер определяет приемы показа каждого рисунка фона, уточняет всю программу в целом. Именно в процессе этой работы художественный фон формируется как выразительное средство массового спортивно-художественного представления на стадионе. Наиболее ярко здесь проявляются и творческие способности режиссера, его опыт.

Участники фона в этот период окончательно уточняют и оформляют свои карточки. В них, помимо цвета флажка, для каждого номера рисунка отмечаются приемы его выполнения, а также со слов режиссера делаются пометки, касающиеся особенностей действий участников.

Управление фоном

Режиссер фона во время представления очень напоминает дирижера оркестра. Он, как дирижер, на протяжении всего спектакля, не отходит от своего пульта, внимательно следит и руководит действиями участников фона. Режиссер ведет фон, дирижирует им. Но, если дирижер всегда находится рядом с оркестром, то режиссер фона располагается очень далеко от участников, да и «оркестр» у него гораздо больше.

Во время представления совсем не просто найти режиссера фона на стадионе. Он всегда находит себе незаметное место – на противоположной от фона трибуне, где-нибудь на галерее, а то и вовсе забирается на козырек трибуны, чтобы меньше бросаться в глаза зрителям. *(В последнее время используются технические средства, организованные по принципу телесуфлёра*

(телепромптера, телепромптера (англ. teleprompter от prompt «подсказка») — дисплей, отображающий сигналы незаметно для зрителя).

Главное условие при выборе места для пульта управления – хорошая взаимная видимость режиссера и участников фона. Это очень важно, т.к. связь между ними на таком большом расстоянии осуществляется визуально, с помощью зрительных сигналов.

До 1977 г. такая связь вполне соответствовала уровню сложности художественного фона. Фон был менее динамичен, не использовались многие из представленных выше приемов показа рисунков, отсутствовали движущиеся рисунки и т.п. Фон не требовал от участников такой молниеносной реакции и быстроты действий, которые стали необходимы с повышением интенсивности работы. Поэтому визуальная система связи между режиссером и участниками фона обеспечивала достаточно высокую точность и надежность их совместной работы. Правда, уже тогда ощущался главный недостаток этой системы, а именно – перегруженность зрительного анализатора участников, что приводило к отдельным ошибкам.

Действительно, при визуальной системе связи участнику приходится внимательно следить за сигналами режиссера, одновременно переводить взгляд на карточку-программу, отыскивать и готовить для показа флажок нужного цвета и, наконец, по сигналу открывать флажок. В таких условиях, даже при показе статических рисунков, зрение участников быстро утомляется, и они могут допускать ошибки. Тем более это возможно при показе движущихся рисунков.

Зрительная (визуальная) система управления фоном, несмотря на ряд очевидных недостатков, все еще применяется в практике руководства фоном преимущественно статического характера. Поэтому рассмотрим, как она действует. Тем более, что отдельные ее элементы включаются и в современную систему управления фоном.

Прежде всего, уточним, какую самую необходимую информацию получают участники фона во время представления:

они своевременно предупреждаются режиссером о готовности к выполнению очередного действия;

получают информацию о показе необходимого рисунка и о приеме его выполнения;

получают команду на открытие рисунков;

получают информацию о выполнении необходимых по замыслу режиссера приемов во время показа рисунка, а также гладких цветных фонов по ходу представления;

получают команду на закрытие рисунка.

В процессе репетиций с микрофоном, режиссер, давая словесные пояснения, постепенно знакомит участников с системой визуальных сигналов передачи необходимой информации и обучает действовать по этим сигналам.

Для передачи сигналов используются:

планшеты с цифрами от 0 до 9 (размером 120 x 80 см.) для показа участникам фона номера рисунка (если рисунков более 100, то готовится три комплекта планшетов);

копии всех фонирующих флажков и других предметов, имеющихся у участников (иногда их делают несколько больших размеров по сравнению с оригиналами, чтобы они были лучше видны участникам);

специальный, отличающийся по цвету флаг для показа сигнала «Внимание» – флаг «Внимание»;

специальный, отличающийся по цвету флаг для подачи команды на действие, т.е. открытие или закрытие рисунка – флаг «Старт».

Режиссер готовит себе помощников для управления фоном. Обычно они по указанию режиссера показывают участникам планшеты с номерами рисунков, а один из них следит за партитурой фона.

Сам режиссер должен хорошо знать сценарий и на его основе создать свой замысел художественного фона на данное представление, т.е. заранее определить время и место показа соответствующих рисунков, приемы их демонстрации, цвет, время и приемы показа гладких фонов по ходу представления. Замысел разрабатывается с учетом общего замысла представления и выражается в, так называемой, партитуре фона.

Партитура фона составляется режиссером в период репетиционной работы. Она помогает ему руководить фоном во время представления. Строго определенной формы партитуры не существует. Каждый режиссер составляет ее так, как ему удобно. **Как правило, партитура фона включает:**

- краткое описание действия на поле и его длительность;
- номер рисунка и его название;
- момент открытия рисунка;
- приемы открытия рисунка;
- приемы демонстрации рисунка;
- момент закрытия рисунка в соответствии с действиями на поле.

В партитуру вписываются все рисунки, а также действия участников фона (аплодисменты, скандирование лозунгов, выполнение простых упражнений и т.п.), если это предусмотрено сценарием представления. Гладкие цветные фоны, как правило, не имеют своего номера и не вносятся в карточку участника. Однако в партитуре они всегда находят отражение. Показывают их участники по особым сигналам режиссера.

Ниже представлены некоторые **сложившиеся в практике зрительные сигналы управления фоном:**

Если режиссер поднимает вверх флаг «Внимание» и делает им несколько взмахов влево – вправо, то это сигнал «Внимание – приготовиться!». Участники фона должны внимательно смотреть в сторону командного пульта и ждать следующего сигнала.

На режиссерском пульте появились планшеты с цифрами, обозначающими номер определенного рисунка. Участники находят в своей карточке соответствующий номер и готовят нужный цвет флажка. Флажок закрытым

ставят в исходную позицию (нужным цветом от себя). Далее внимательно смотрят на режиссера, ожидая следующего сигнала.

Режиссер поднимает флаг «Старт» вверх, а затем резко делает им отмахку вниз. Это сигнал на открытие рисунка. Участники все одновременно быстро открывают флажки, и на фоне появляется рисунок. Если режиссер решил открыть рисунок, используя прием «Залив», например, в направлении по экрану справа налево, то он должен, прежде чем дать отмахку флагом «Старт», показать сигнал на выполнение данного приема. Обычно это делается так: держа одну рукуверху с поднятым флагом «Старт», другой рукой он делает движение слева направо, указывая тем самым место начала и направление «Залива» на экране. По отмахке флагом «Старт» участники начинают выполнять прием с правого фланга, т.е. последовательно открывать флажки для показа рисунка. Аналогично режиссер может дать сигнал на выполнение приема «Залив» с другого фланга, а также сверху вниз или снизу вверх, из любого угла экрана. Для этого необходимо заранее договориться с участниками об условном сигнале.

Режиссер решил открыть гладкий цветной фон, например, красного цвета. Для этого он должен, прежде всего, сосредоточить на себе внимание участников, т.е. поднять флаг «Внимание». Затем нужно взять фонирующий флажок и открыть его в сторону участников на красный цвет. На данный сигнал участники должны подготовить данный цвет к показу и открыть его по отмахке флагом «Старт».

Режиссер на открытом уже участниками фона рисунке, например, «красная звезда» на голубом фоне, решил сделать изображение объемным и более выразительным. Для этого он сначала вновь сосредотачивает внимание участников на себе, а затем открывает в сторону участников флажок красного цвета и делает им колебательные движения. Участники, держащие красные флажки, т.е. образующие звезду, их повторяют. Так передается сигнал на выполнение приема «Оживление». Аналогично разрабатываются сигналы и на выполнение других приемов. Например, сигналом для выполнения приема «Перевертка» может служить переворачивание планшетов с цифрами на другую (пустую) сторону и т.п.

Чтобы закрыть рисунок, режиссер быстро поднимает флаг «Старт» и делает им несколько движений влево – вправо, привлекая внимание участников, а затем дает отмахку на закрытие рисунка.

Невозможно описать все сигналы, применяемые режиссером для управления фоном. Здесь главное понять принцип образования сигналов и способов их передачи.

Как видно, система управления фоном, основанная только на зрительной связи «режиссер – участники», очень громоздкая, и требует огромного напряжения внимания участников на протяжении всего представления. Но главное – она не позволяет раскрыть всех возможностей фона, ограничивает режиссера в воплощении его замысла. При такой системе управления почти невозможно показать на экране движущиеся рисунки, а также отдельные очень эффектные приемы, способствующие увеличению динамичности фона. Эта

система не гарантирует высокого качества выполнения рисунков и конкретных приемов.

В настоящее время, особенно при проведении масштабных представлений, используется усовершенствованная система управления фоном, которую называют смешанной. В ней для связи «режиссер – участники» используется не только зрение, но и слух. Причем основным здесь является именно слуховое восприятие участниками команд режиссера, а зрение служит лишь дополнительным каналом связи. Поэтому другое название этой системы управления фоном – звуковая (аудиальная) система.

Данная система существенно облегчает работу участников и режиссера. Участники меньше устают, а, следовательно, меньше допускают ошибок. Режиссер же, имея постоянную связь с фоном по радио (микрофон), может по ходу представления давать любые указания участникам. Такая система значительно проще, мобильнее. Она позволяет режиссеру полностью воплотить в работе фона свой творческий замысел. Однако эта система управления фоном требует специального технического оснащения. Чтобы установить звуковую связь «режиссер – участники фона», делается, так называемая, *подзвучка*. В районе расположения фона устанавливаются динамики строго направленного звучания на определенные участки экрана, а на пульте у режиссера оборудуется микрофон. Система подзвучки организуется так, чтобы все реплики и команды режиссера были одинаково хорошо слышны всем участникам фона, но не доносились бы до зрителей – динамики устанавливаются или по фронту расположения участников, или на флангах, а иногда и прямо среди участников. Режиссер, управляя фоном по микрофону, старается не повышать голоса и выходит в эфир только тогда, когда это необходимо.

Звуковая система связи подстраховывается отдельными элементами зрительной связи. Например, номера рисунков, называемые режиссером в микрофон, часто дублируются показом планшетов с соответствующими цифрами. Это дает возможность режиссеру давать каждое указание или команду только один раз, и гарантирует точность показа нужного рисунка, учитывая, что среди участников наверняка есть люди с доминированием как зрительной, так и слуховой модальности восприятия и запоминания информации. Зрительной остается и обратная связь «участники – режиссер».

Для режиссера очень важно уметь определять готовность участников к показу рисунка. Сигналом готовности, как правило, является прекращение всякого движения в исходном положении для начала действия, например, участники держат закрытый флажок в исходной позиции и внимательно смотрят на режиссера.

Таким образом, работа художественного фона требует предельного внимания и от участников, и от режиссера. Здесь не нужна излишняя поспешность. Прежде, чем дать отмашку флагом или подать команду на выполнение какого-либо действия, режиссер должен быть твердо уверен, что все участники его поняли и исполняют действие так, как он задумал.

Обобщая опыт режиссерской работы с фоном, можно сказать, что возможности художественного фона как выразительного средства далеко не

исчерпаны. Почти в каждом крупном представлении, где используется художественный фон, идет поиск и появляются новинки. Это может быть новый прием показа рисунка, или совершенно новое действие, казалось бы не характерное для фона, например, выполнение поточных упражнений или превращение фона в киноэкран и т.п. Подобные «изюминки» в работе фона режиссер должен искать постоянно, а найдя, смело вводить в представление.

Тема 3.4 Музыка в упражнениях в массовых спортивно-художественных представлениях. Разработка массовых упражнений

Основные подходы к соединению музыки и движений

Прежде чем начинать разговор о подборе конкретных движений и технологии объединения их в двигательную композицию, необходимо иметь в виду, что все действия, происходящие в любом эпизоде массового спортивно-художественного представления, имеют музыкальное или шумовое оформление.

Жанр массовых спортивно-художественных представлений допускает три основных подхода к соединению звука и движений участников:

1. подбор или сочинение музыкального произведения на заданную тему с последующей разработкой композиции выступления на это произведение;
2. составление конкретной комбинации упражнений с последующим сочинением музыкального произведения по заданным темпо-ритмическим характеристикам;
3. составление и выполнение отдельных фрагментов выступления без музыкального сопровождения с использованием в качестве опорных сигналов естественных шумов и звуков (хлопки, притопы, подскоки и т.п.).

Последний из названных подходов требует довольно высокого уровня двигательной культуры участников, поэтому в практике подготовки массовых спортивных выступлений встречается не часто. Второй, связанный с сочинением специальной мелодии для уже разработанной композиции упражнений, влечет ряд других сложностей. Помимо того, что здесь требуются дополнительные финансовые и временные затраты, автор музыки не всегда может создать яркое, интересное, запоминающееся произведение, строго ориентируясь на уже заданные режиссером исходные темпо-ритмические характеристики и объем ожидаемой мелодии.

Самым распространенным в практике подготовки массовых спортивно-художественных представлений является первый из перечисленных подходов к соединению музыки и движений, суть которого состоит в выборе музыкальной композиции и последующем создании на ее основе композиции двигательной. В связи с этим, в данной главе подробно рассматривается технология разработки упражнений на примере именно этого подхода, тем более, что основное содержание этапов работы по заполнению движениями определенного отрезка сценария остается одинаковым для всех представленных подходов.

Музыкальный материал выступает своеобразной драматургической основой будущего упражнения. Даже если заказанная сценарием двигательная композиция не должна быть конкретно тематической, обязательным требованием является соответствие действий участников музыкальной мысли, совпадение выполняемых ими движений с темпом и ритмом звучания музыкального сопровождения. Это один из важнейших критериев, по которому можно судить о профессионализме режиссера-постановщика. Чтобы соответствовать этому критерию, необходимо освоить основы музыкальной грамоты, уметь на слух определять размер, структуру, характер музыкальных произведений, а при проведении репетиций правильно подавать команды и производить подсчет под аккомпанемент звучащей фонограммы.

Составление двигательных композиций

Творческая работа по подбору, сочинению и составлению двигательной композиции (движений и перемещений участников) базируется на подробнейшем изучении выбранного музыкального материала. Многократное прослушивание музыки рекомендуется не только на этапе определения режиссером собственного отношения к данному эпизоду сценария и обдумывания будущего содержания двигательной партитуры, но и на всех последующих этапах работы, включая поиск конкретных упражнений, разучивание и совершенствование их участниками с доведением качества исполнения движений до необходимого уровня зрелищности.

Мелодия избранного музыкального произведения должна прочно обосноваться в памяти режиссера-постановщика и заполнить его сознание до такой степени, чтобы он мог без особого усилия ее напевать, насвистывать, «барабанить» пальцами ритм, двигаться в ее темпе, находясь в любой обстановке.

Чтобы к полной мере активизировать свой творческий потенциал, режиссер должен быть буквально насыщен музыкой, на которую он собирается составлять упражнение. Кроме того, это важно для поддержания его рабочего эмоционального состояния. Опыт показывает, что требовательный к себе человек на этапе сочинительства обычно испытывает «муки творчества», пребывая не в лучшем настроении. Чувство ответственности за будущее творение; дефицит времени на создание композиции; естественные ошибки в работе и обусловленные ими сомнения в собственных возможностях – все это нужно пережить режиссеру. Музыка в этот период поддерживает рабочий тонус автора и дает ему четкие ориентиры, помогая справиться с раздражением и сомнениями.

Как только выбранное музыкальное произведение в совершенстве освоено режиссером на слух, его необходимо «материализовать», положив на бумагу. В записях должны быть отражены:

- построение данного произведения с обозначением и нумерацией всех его составных частей – фраз, предложений, периодов;
- ритмическая фигура каждой фразы, используя запись длительности звуков и согласуя ее с метрическим отсчетом данного музыкального

размера (определением количества счетов, укладываемых в каждом такте);

- весь мелодический рисунок с фиксированным отражением моментов мелодических вершин и кульминации (с помощью условных обозначений).

Затем в эту схему нужно включить еще одну группу условных обозначений, которые сообщали бы обо всех динамических оттенках музыки, включая изменения темпа. Проще всего ее построить на основе итальянской терминологии:

adagio - медленно;

andante - умеренно;

allegro - быстро;

accelerando - ускорение;

ritardando - замедление;

piano - тихо;

forte - громко;

crescendo - усиливая;

diminuendo - ослабляя.

В принципе можно разработать и собственную систему условных обозначений, которая должна быть проста для быстрой записи и легка для восприятия самим автором. Например, она может включать прямые и волнистые линии, расположенные в различных плоскостях, разноразличные стрелки, знаки препинания и т.п.

Когда музыкальное произведение наглядно отражено на схеме во всех подробностях, можно приступить к наполнению его музыкальных частей движениями, т.е. собственно к разработке двигательной композиции. При этом режиссер должен учесть задачи данного эпизода, вид массовых упражнений (с предметом или без предмета; с групповым или индивидуальным предметом; вольные или имитационные, поточные или пирамидковые), а также другие специфические требования сценария к эпизоду.

Последовательность этой работы может быть произвольной, но лучше придерживаться уже сложившихся в практике технологических этапов разработки двигательной композиции, которые будут рассмотрены ниже.

Первый этап. Его содержанием является определение по схеме музыкальной партитуры времени для начала и окончания всех крупных перемещений массы участников, связанных с перестроениями в заданные схемы композиционно-постановочного плана рисунки, а также уточнение (в связи с избранным объемом музыки) количества и способа таких перестроений.

Здесь и далее следует придерживаться правила, согласно которому новые двигательные события (в данном случае – кардинальные изменения построения участников) должны совпадать с началом музыкальной мысли (т.е. с началом периода или «вопросительного» предложения), а заканчиваться с ее окончанием (т.е. с окончанием «отвечающей на вопрос» музыкальной фразы) или, в крайнем случае, - на очередную слабую долю.

На **втором этапе** в оставшихся свободными после первой процедуры музыкальных построениях следует определить наиболее логичные моменты для других перемещений участников, но уже незначительных – тех, которые, по расчетам, могут занять 1-2, максимум 4 условных счета.

Решение вопроса о количестве малых перестроений полностью находится в компетенции режиссера-постановщика. Ответ должен подсказать его художественный вкус. Но целесообразно принять во внимание и другие факторы. Практика показывает, что довольно трудно длительное время удержать внимание и интерес зрителей упражнениями, выполняемыми участниками на одном месте. Чтобы решить эту задачу, упражнения должны быть одновременно сложными, красивыми, разнообразными, а исполнение – безупречным, завораживающим своим качеством. Однако двигательная подготовленность участников массовых номеров (школьников, учащихся профтехобразования, студентов) обычно не позволяет рассчитывать ни на возможность освоения ими упражнений трюкового уровня, ни на высокую двигательную культуру исполнения. Упражнения для таких категорий участников должны быть доступными для овладения и относительно простыми по композиции. Что же может украсить подобную композицию? Кроме синхронности действий, сильного изменения темпа движений и работы с предметом, ее украшением могут стать быстрые изменения строя, которые и надо заранее рассчитать по музыке. Чем больше будет таких малых перестроений, тем легче будет, при прочих равных условиях, удержать внимание зрителя мозаичными изменениями рисунка. Наиболее эффектно выглядят малые перестроения с одновременным исполнением упражнений (перестроения как упражнения).

В поисках форм новых рисунков авторы обычно отталкиваются от классической геометрии, закладывая в них, если это необходимо по теме, определенную смысловую нагрузку. Моменты этих переходов из рисунка в рисунок должна подсказать музыка. Частота этих малых перемен строя – минимально одно перестроение за один музыкальный период.

Третий этап. Его содержанием является определение временного промежутка для реализации приема цветового эффекта. Если в конструкцию костюмов участников заложена возможность трансформации модели или цвета, то и по музыке надо найти подходящее по мелодическому рисунку и динамическим оттенкам время для этого зрелищного события.

Эффект перемены цвета костюмов большой группой участников обычно производит очень сильное впечатление зрителей. Если например, желтый цвет арены стадиона («поле пшеницы») мгновенно сменяется синим, рождая образ озера или моря, это не может оставить зрителей равнодушными.

Возможность внезапной перемены цвета может быть заложена не только в костюм целиком, но и в конструкцию одной из его деталей (манишка, юбка, головной убор). В этом случае технология изменения цвета будет связана с переворачиванием этой детали и ее вторичным креплением. Не меньшим успехом пользуется изменение формы или цвета предмета.

Для всех этих действий и необходимо найти музыкальное настроение в партитуре еще до разработки конкретных движений.

Четвертый этап связан с подбором упражнений, которые участники будут выполнять во время звучания всех еще оставшихся «незанятыми» частей музыкального материала.

Здесь, прежде всего, нужно определить ключевые движения и упражнения дайной композиции. Это могут быть характерные или имитационные движения, если композиция имеет четкую тематическую направленность, либо отвлеченные, но наиболее эффектные и доступные для данной категории исполнителей позы и движения.

В этих случаях с успехом может быть реализован прием выделения главного действия, который позволяет без изменения строя подать позу движение или соединение движений выпукло, почти монументально. Технологически суть приема состоит в следующем: состав участников условно разделяется на две группы, одна из которых ведет сольную партию, включающую наиболее ценные в зрелищном отношении упражнения, а другая, не сходя со своих мест, переводится в положения лежа на спине, на животе, упоров, седов и т.п. Таким образом, вторая группа «преподносит» первую, выполняя функции оперативного фона.

Кроме того, здесь можно успешно использовать прием поочередного выполнения упражнений отдельными группами участников. Он особенно эффектен, когда одновременно действуют большие массы участников. Например, участники, стоящие в исходном построении 48 человек по фронту и 32 человека в глубину, делятся на четыре равные части по 12 колонн в каждой. Выполняется очень простое, но достаточно действенное в исполнении массы упражнение:

- и.п. - основная стойка, руки в стороны;
- 1- первые 12 колонн - упор присев;
- 2- вторые 12 колонн - упор присев;
- 3- третьи 12 колонн - упор присев;
- 4- четвертые 12 колонн - упор присев;
- 5- вторые (12 колонн) и третьи (12) - встать, руки в стороны;
- 6- вторые (12) и третьи (12) - руки вверх;
- 7- первые (12) и четвертые (12) - встать, руки в стороны;
- 8- первые (12) и четвертые (12) - руки вверх.

Подобные упражнения, так называемого, массового эффекта могут исполняться как в плотном, так и в разомкнутом строю.

Пятый этап включает тщательный анализ особенностей ритмической фигуры музыкального произведения и выстраивание динамики развития композиции в соответствии с длительностью звучания каждой ноты, каждого такта музыкального сопровождения.

Здесь одним из главных становится прием изменения ритмического рисунка, который позволяет разнообразить впечатление от двигательной композиции не демонстрацией новых поз или движений, а повтором довольно простых упражнений в переменном ритме.

Как уже отмечалось, ритм задается звучанием мелодии. Если в двигательной композиции продолжительность перехода от позы к позе совпадает с длительностью звучания музыкальной доли, изменение темпа движений соответствует изменениям музыкального темпа, «скульптурное» удержание позы совпадает с перерывом в звучании музыки и т.п., то это

свидетельствует о профессионализме постановщика и вызывает устойчивый интерес зрительской аудитории. Профессионализм режиссера проявляется здесь еще и в том, что продолжительную длительность звучания он оформляет широкими, амплитудными движениями участников, а короткую длительность – локальными упражнениями.

Представим себе, что в одной из фраз музыкального произведения встретился такой ритм: $\eta\kappa\theta$, где половинная нота с точкой обозначает трехчетвертную длительность (нота начала звучать на счет «раз» и продолжает звучать еще два счета – «два», «три»), а четвертная длительность звучит ровно один счет – «четыре». В этой ситуации логичнее предложить действовать на первые три счета одним, но продолжающимся все три четверти и хорошо различаемым с трибун движением с вовлечением в него крупных мышечных групп, а на счет «четыре» подобрать короткое, быстрое движение для какой-то конкретной части тела.

Например, из исходного положения упор присев на «1–3» – вставая, дугами наружу руки вверх, на «4» – сгибая руки, опустить их перед собой, соединив предплечья и кисти, прикрыв ладонями лицо.

Допустим, что вторая часть фразы звучит в ритме: $\theta\eta\kappa$ – те же самые по длительности звучания ноты, но расположенные в ином порядке. Таким образом, на счет «5» приходится четвертная нота, на счет «6» начинается следующая нота, которая продолжается на счет «7» и на счет «8».

Движения в этом случае могут быть подобными тем, которые насыщали первую часть фразы, но исполнить их нужно в соответствии с заданным ритмом (из исходного положения счета «4»): на «5» – короткое движение руками, например, руки вверх, на 6–8 – амплитудное движение с вовлечением различных мышечных групп, например, медленный упор присев, дугами наружу опуская руки вниз.

Предложенный подход к сочетанию «крупных» и «мелких» движений с музыкой не следует считать аксиомой. Многое зависит от уровня двигательной подготовленности участников. Например, квалифицированные спортсмены или танцоры в состоянии быстро мобилизовывать свой опорно-двигательный аппарат, что позволяет им даже во время звучания нот коротких длительностей (четвертных, восьмых) выполнять комплексные упражнения со значительными перемещениями рук, ног, туловища. И тогда хорошо видна возрастающая мощность движений массы участников, что, несомненно, усиливает зрелищность данного фрагмента композиции.

На **шестом этапе** параллельно с формированием ритмического рисунка движений следует определить моменты использования приема противоположных действий. Его суть заключается в неожиданном для зрителей» но логически оправданном переходе от синхронного исполнения упражнений к контрастно различным действиям отдельных групп участников, происходящим одновременно.

Колонны, шеренги, «половины», «четверти» и другие части разомкнутого строя могут стать условными группами, выполняющими противоположные действия. То же самое может происходить в заранее выстроенном рисунке или

надписи. В этом случае контрастные движения демонстрируют участники, образующие периметр и «внутренние части» строя, соседние «буквы» или «цифры» и т.п. При этом, для достижения яркого контраста рекомендуется использовать движения максимально возможной амплитуды, но противоположные по направлению (вверх – вниз, вправо – влево, вперед – назад).

Для определения места противоположных действий в композиции логичнее всего использовать те части музыкальных построений, где по соседству расположены хорошо различаемые музыкальные акценты.

Седьмой этап связан с определением биомеханической структуры и «внешнего вида» конкретных движений, которыми насыщается любая двигательная композиция. Это, так называемые, общеразвивающие упражнения, включающие различные движения руками и ногами, наклоны и повороты туловища, выпады и приседы, смешанные упоры и седы, положения лежа, подскоки и всевозможные (в нашем случае – для синхронного исполнения) сочетания этих действий.

При реализации поставленной задачи надо учесть ракурс обзора происходящих на поле действий. Если заботиться о зрителях, расположенных на основной и противоположной ей трибунах, то для них выигрышнее всего будут выглядеть движения, совершаемые конечностями или туловищем вправо – влево и вверх – вниз. А зрителям, сидящим на боковых трибунах, гораздо лучше видны и понятны движения, совершаемые в передне-заднем направлении (например, наклоны или шаги вперед-назад).

Учесть интересы всех присутствующих зрителей удастся при выполнении упражнений в симметричных рисунках, рассчитанных на круговое обозрение, когда всем обеспечены примерно одинаковые условия для восприятия происходящих событий. Чаще всего это становится возможным При исполнении поточных упражнений в кольцевых и дугообразных построениях, при «отцентрированной» подаче одного или нескольких сольных (вставных) номеров и т.п.

Помимо условий обзора, важное значение и для участников, и для зрителей имеет характер последовательности появляющихся в ходе развития композиции движений, способы перехода от одного двигательного действия к другому.

Эти переходы могут быть относительно логичными, удобными для исполнителей, обеспечивающими эволюционное развитие содержания конкретной постановки, за которым легко наблюдать. Такие упражнения доступны практически любому составу участников.

Например: и.п. – основная стойка;

- 1– шаг левой вперед, руки вперед, кисти в кулаках ладонями книзу;
- 2– правую на шаг в сторону, руки в стороны, раскрыть кисти;
- 3– хлопок руками над головой;
- 4– приставляя правую, руки вниз с хлопком по бедрам.

Переходы от позы к позе в этом упражнении основываются на естественных шаговых движениях. Предлагаемые движения рук в сочетании с

движениями ног менее естественны, но вполне доступны для разучивания и запоминания уже через 3–4 повторения.

В зрелищном отношении эта комбинация хороша тем, что вертикальные фигурки участников массового построения, привлекая внимание зрителей первым «шевелением» вперед, сразу широко «раскрываются» в сторону, «удлиняются» вверх и снова «собираются» в исходный «столбик». При этом, если все эти простые движения, привлекательные лишь частой сменой поз, выполняются под музыку и абсолютно синхронно, возникает эффект «исчезновения» отдельных участников, и рождается главный герой массового выступления – масса.

Интересен и другой подход к выстраиванию двигательной партитуры, основывающийся на «пульсирующем» появлении поз и неожиданных переходах от одной позы к другой. Чаше всего такие упражнения характеризуются высокой энергетической стоимостью и подразумевают хороший уровень физической подготовленности и двигательной культуры участников.

Например: и.п. – основная стойка;

1– руки в стороны;

2– высокий прыжок ноги вместе; дугами книзу, руки перед грудью (правое предплечье над левым); кисти в кулаках;

3– приземляясь, закрытый упор присев;

4– прыжком широкая стойка ноги врозь с наклоном вперед прогнувшись, руки в стороны ладонями вперед.

Переходы от позы к позе в этом варианте базируются на мощной и интенсивной работе крупных мышечных групп нижних конечностей и туловища. Исходные и конечные положения быстро и радикально меняются, что требует, помимо проявления координационных способностей, значительных мышечных усилий. Непредсказуемость дальнейшего развития таких комбинаций, сюрпризный характер движений массы участников с быстрым изменением ее формы и объема, гарантируют напряженное, неослабевающее внимание зрителя.

Восьмой этап. Его содержанием является практическое выполнение отдельных фрагментов и двигательной композиции в целом, а также предварительная оценка ее зрелищности. По сути, на данном этапе режиссер должен проанализировать композицию с разных позиций, поставив себя и на место участников, и на место зрителей.

Здесь режиссер может сам выполнять все упражнения перед большим зеркалом, но лучший вариант решения задачи – создание экспериментальной группы будущих участников и использование видеоаппаратуры для съемки и демонстрации.

Девятый этап характеризуется окончательной проверкой и уточнением разработанного упражнения с учетом известных в сфере искусства всеобщих законов композиции. Композиция (т.е. построение, конструкция, архитектура) как отдельного эпизода, так и представления в целом, должна быть подчинена законам целостности, нарастания, контрастности и др.

Закон целостности предусматривает единство всей композиции и стройную соразмерность всех ее частей. Все части подчиняются единому замыслу и стилю. Закон нарастания выражается в усилении впечатления от композиции на основе постепенного увеличения амплитуды движений и их скорости, а также выполнения оригинальных и трудных упражнений в финале выступления. Закон контрастов, предполагающий эффектные изменения поз, движений, рисунков построения всех участников или их отдельных групп, определяет выразительность композиции. Все эти законы необходимо рассматривать в комплексе. Композиции, созданные на их основе, оставляют впечатление гармоничности и завершенности. Именно к такому эффекту должен стремиться и режиссер-постановщик массового спортивно-художественного представления.

Тема 3.5 Костюм в массовом спортивно-художественном представлении

Костюм в массовом спортивно-художественном представлении – это система важнейших средств и приемов художественного выражения образа в соответствии с методом театрализации спортивного праздника.

Костюм (от итал. costume, собственно обычай) – одежда, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актером для характеристики создаваемого им сценического образа. Необходимое дополнение к костюму – грим и прическа.

Костюм выполняет несколько функций: помогает актеру найти внешний облик персонажа, раскрыть внутренний мир сценического героя, определяет историческую, социально-экономическую и национальную характеристику среды, в которой происходит действие, создает (вместе с остальными компонентами оформления) зрительный образ представления. Цвет костюма должен быть тесно связан с общим колористическим решением мероприятия. Костюм составляет целую область творчества художника (по костюмам, театрального художника), воплощающего в костюмах огромный мир образов – сатирических, гротесковых, остросоциальных, трагических.

Требования к созданию сценических костюмов: *технологичность*: костюм должен быть технически выполним; *практичность*: прочный, практичный в эксплуатации и стирке, *функциональность*: возможность использования в различных мероприятиях.

Требования к решению костюмов участников. Костюм, особенно для массовых номеров, должен быть очень простым и удобным для участников в действии. По цвету он может быть одного или, в крайнем случае, двух цветов, (майка одного цвета, шорты – другого). Цветные вставки, канты и др. виды отделки здесь нецелесообразны – зритель их все равно не видит, излишняя пестрота же костюмов снижает эффект контраста между цветом различных групп участников на поле или при трансформации цвета костюмов.

Трансформирующийся костюм-платье для девушек состоит из двух самостоятельных платьев, одинаковых по покрою, но разных по цвету. Оба платья должны быть без рукавов, каждое приталено вшитой по талии резинкой.

Вначале одевается первое платье, например, красного цвета. Юбка этого платья должна быть несколько длиннее юбки второго платья. Одев первое платье, девушка одевает сверху второе платье, например, синего цвета. Это платье отличается более короткой юбкой и разрезным лифом со стороны плеч. Одевая второе платье, девушка сворачивает юбку первого платья и прячет ее под лифом второго платья, застегнув на плечах лямки (кнопки или липучки). Теперь костюм «заряжен» для трансформации с синего на красный цвет. Трансформация, как правило, производится из приседа. По музыкальному сигналу девушки расстегивают лямки, лиф синего платья опускается вниз, за ним опускается ранее сложенная красная юбка, закрывая лиф синего цвета. Когда девушки из приседа встают в полный рост, они уже в платьях красного цвета.

Примеры решения костюмов участников.

1) Трансформирующийся костюм играет особую роль в художественном решении представления. Его легко сделать для девушек и очень сложно для юношей. Хотя в практике есть и такие примеры. Так, на празднике, посвященном 1500-летию г. Киева, воины с щитами в руках, одетые в кольчуги и шлемы стального цвета, в определенный момент действия превращались в украинских парубков (юношей). Для этого они снимали и выворачивали кольчуги и шлемы, превращая первые – в цветные свитки, вторые – в меховые колпаки, а щиты, перевернув их на другую сторону, – в головки подсолнухов.

2) На VI Всемирном фестивале молодежи в 1957 году в Москве советские гимнасты, начав свое выступление, превратили поле стадиона в карту мира. Специально подобранные по цвету костюмы и расположение спортсменов придали этой карте необходимый рельеф и резко очертили границы материков и океанов.

3) Во время открытия в 1951 г. в Берлине Всемирного фестиваля молодежи студентов молодежь ГДР (Германской Демократической Республики) подготовили большую физкультурно-художественную пантомиму на музыку А.Александрова «Священная война», которая раскрывала тему борьбы народов за свободу и независимость. На поле вышли 10 тыс. гимнастов, одетых в костюмы белого, черного и желтого цветов. Центр поля заняли спортсмены в белом. Расправив плечи, расставив ноги, они властно стояли на земле. Вокруг них расположились, полусогнувшись, желтые, символизировавшие народы Азии, и на коленях – черные, – еще не проснувшаяся Африка. Но вот желтые расправляют спины, им помогает часть белых, черные поднимаются с колен и встают во весь рост... Конфликт развивался бурно. Свободолюбивая тема равноправия людей разных цветов кожи, несмотря на то, что была выражена специфическими средствами гимнастических упражнений, достигла огромной художественной выразительности. Она нашла пути эмоционального воздействия на многие тысячи зрителей.

Процесс создания костюма от эскиза до сценического воплощения состоит из нескольких этапов: 1) выбор материалов, из которых будет изготовлен

костюм; 2) подбор образчиков для окраски материалов; 3) поиски линии: изготовление патронок из других материалов и наклеивание материала на манекен (или на актера); 4) проверка костюма на сцене в различном освещении; 5) «оживление» костюма актером.

Художник по костюмам может воспользоваться различными источниками по истории костюма: произведениями художественной литературы, содержащей описания костюмов, произведениями живописи и графики, иллюстрированными журналами, выставками в музеях (например, созданный исключительно для сохранения материального наследия театров Национальный центр сценического костюма г. Мулен во Франции).

Тема 3.6 Кукла и маска

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

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

Кукла используется в различных представлениях с целью передавать в метафорической, иносказательной форме мысли и чувства людей. Многообразны пути использования кукол: как *реквизит* и *бутафория* в спектакле или танцевальных номерах, сюжеты с использованием кукол (напр., манекены), кукольная мультипликация, стационарный *театр кукол*, кукла, участвующие в праздничных *шествиях* и *карнавалах* (ростовые куклы) и т.д.

Разного рода «кукольные номера» – как правило, украшение любой концертной программы. *Ростовая кукла* – заметный и яркий персонаж,

который легко попадает в центр внимания и фокусирует на себе улыбки, хорошее настроение и положительные эмоции. Несмотря на немалые габариты, ростовая кукла может быть активной и подвижной.

Маска – составная часть сценического костюма, создаваемого для театрализованного представления, атрибут перевоплощения актера. Маской (в переводе с фр. – личина) называют предмет, накладку на лицо, который надевают, чтобы не быть узнанным. По своей форме повторяет человеческое лицо, имеет прорезы для глаз и режет рта и носа. Вообще маски применяются в различных целях: декоративных, ритуальных, церемониальных, защитных, практических и т.д. Они могут изготавливаться из разнообразных материалов: дерева, металла, гипса, ткани, кожи, папье-маше и многих других, включать декоративные элементы.

Театральная маска применялась в античном театре, скоморохами, в ит. комедии дель арте, традиционном театре Японии, Южной Юго-Восточной Азии и др. Маска может создаваться маскообразным гримом, закрывать все лицо или только часть лица, она может держаться в руках или надеваться на пальцы. Существуют маски парные и коллективные (за маской скрывается несколько человек). В европейском театре постепенный отказ от маски происходит параллельно с развитием и утверждением амплуа (или маски-образа). Маска-образ (персонаж) создается актером и отличается постоянством характерных черт. Причем из многих черт характера данного персонажа отбирается одна-две, которые лучше других определяют сущность этого образа (напр., Чарли Чаплин, Тарапунька и Штепсель). В отличие от амплуа, этот прием, активно используемый эстрадой и цирком, характеризует природу перевоплощения артиста в роль. Маска – неотъемлемая часть празднеств и зрелищ, карнавалов и маскарадов.

РАЗДЕЛ 4. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ РЕЖИССЕРОМ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Тема 4.1 Программно-управляемый и постановочный свет

Художественное освещение сцены неразрывно связано с изобразительным замыслом мероприятия и является одним из его важнейших выразительных средств. Осветители работают по принципам, сформированным в области постановочного света в современном театре. Широкие технические перспективы открывают еще не изведенные возможности театрального света не только в создании проекционных декораций, осуществлении многих сценических эффектов, но и действенных способов, помогающих раскрытию идейно-художественного замысла спектакля, непосредственного эмоционального воздействия на зрителей. Вот почему художник спектакля привлекает художника по свету еще до завершения макетных работ.

Сидя у макета, художник спектакля и художник по свету в принципе разрабатывают световую партитуру спектакля. Имея перед собой макет, художник по свету может заранее распланировать основные световые точки, определить количество и характер световых проекций и эффектов, промерить расстояние от мест расположения стационарной и переносной аппаратуры до освещаемых объектов, выяснить, какие приборы ему надо заказать, или заблаговременно заняться их конструированием. Работа над макетом значительно облегчает дальнейшую установку света на сцене, экономит силы и время.

Но макет не всегда может дать полное представление о характере освещения, о всех тонкостях светописы, создающей настроение и атмосферу сцены. Применение миниатюрных осветительных приборов для освещения макета, малогабаритных прожекторов типа «пистолет», подсветок с масками и светофильтрами позволяет создать общую картину освещения. Но наиболее полный и точный образ света может дать только живописный эскиз. Разумеется, в чисто конструктивных решениях, основанных на применении так называемого белого света – неокрашенного светофильтрами и не преследующего задачи тонкой цветовой нюансировки, – вполне достаточно макета. В тонких колористических композициях наличие эскиза весьма облегчает работу осветителя и художника.

После приемки макета и до начала репетиций в декорациях у осветителей наступает пауза, во время которой они занимаются приобретением недостающей аппаратуры, изготовлением эффектных приборов, зарядкой осветительной бутафории и всеми другими подготовительными работами.

Первые пробы света начинаются до светомонтировочной репетиции, по мере поступления на сцену готовых декораций. На этих репетициях осветители намечают основу, так сказать, каркас освещения, его общие принципы. Черновые наброски света помогают художнику и режиссеру понять принципы распределения основных световых масс, уточнить световые переходы. В это же время производятся пробы проекций, эффектов и всех остальных специальных приспособлений. Таким образом, к первой светомонтировке работники осветительного цеха приходят с определенным «багажом».

Специальная репетиция по установке света назначается тогда, когда на сцену поданы в готовом виде все элементы оформления спектакля – декорации, мебель, бутафория. Искать свет на незаконченных декорациях почти бессмысленно, так как световая партитура находится в прямой зависимости от многих деталей, влияющих на величину отраженного света, степени поглощения светового потока, тональную окраску всего оформления. Так, белая или цветная яркая скатерть, появившаяся на сцене после установки света, может коренным образом изменить всю картину, не говоря уже о таких предметах, как половики, одежда сцены, занавески на окнах, мебель и пр. К сожалению, далеко не всегда осветители получают для работы над освещением полностью законченное оформление. Нередко световые поиски ведутся без каких-либо деталей обстановки. Но художник, заведующий художественно-постановочной частью и осветитель должны заранее предусмотреть то главное,

без чего нельзя заниматься установкой света, а что может быть временно заменено деталями, взятыми из подбора и имеющими аналогичные цвет и форму.

Установка света, как правило, происходит без участия актеров. И если художник, забыв об исполнителях, начинает освещать только декорации, заботясь исключительно об этой стороне дела, репетиция не достигает цели, так как с приходом на сцену актеров многое приходится делать заново. Художник и мастер света должны знать все основные мизансцены и при установке света ориентироваться на обыгрываемые места, проверяя освещенность исполнителей на фоне общей световой картины. Никакие тонкости высокохудожественного освещения декораций не могут быть приняты во внимание, если публика будет плохо различать фигуру и лицо актера. Гармоничное сочетание освещенности актера и декорации – главнейшая художественно-техническая задача театрального света. Это положение справедливо для всех приемов освещения – статичного и динамичного, условного и иллюзорного, рельефного и плоскостного, локального и общего.

Большую помощь в этом отношении оказывают так называемые местные подсветки – малогабаритные источники света, замаскированные различными деталями оформления: книгами, посудой, мебелью, выемками в жесткой декорации и т. д. Не влияя на общую освещенность сцены, они высвечивают лицо актера или части декорации, отбрасывая тени и световые пятна, подчеркивая лепку лица, освещая его ровным или резко очерченным светом.

Успех световой репетиции во многом определяется качеством подготовительной работы и четкостью поставленных задач. Если художник по свету приходит на репетицию без ясного понимания характера освещения, задач, которые ставят перед ним режиссер и художник, если его подчиненные не расставлены по местам и не имеют подготовленной заранее аппаратуры, фильтров, шлангов, то такая репетиция заранее обречена на провал. Только в исключительных случаях удастся с одной репетиции, без предварительной работы найти световое решение спектакля. Работа над светом процесс длительный, в течение которого постепенно совершенствуется, шлифуется то, что было найдено в эскизе, определено при обсуждении макета.

Активное участие в световой репетиции принимает режиссер, утверждающий итоги монтажки. Найденный свет тщательно фиксируется. В ходе прогонных и генеральных репетиций световая партитура совершенствуется, уточняется и меняется в деталях, но основа, найденная во время светомонтажки, как правило, остается неизменной. Общая световая партитура складывается из записи света на регуляторе и рабочих местах – ложах, галереях, планшете и т. п. Записи отражают следующие основные данные: наименование источника света, его тип, место расположения, направление и ширину луча, цвет фильтра, уровень накала лампы или, иначе, мощность светового потока. В отличие от других записей, запись света на регуляторе фиксирует номер группы включения и уровень подаваемого напряжения.

РАЗДЕЛ 5. ПИРОТЕХНИКА И УПРАВЛЯЕМАЯ МЕХАНИЗАЦИЯ

Тема 5.1 Фейерверк и его виды

Фейерверком (нем. Feuerwerk, от Feuer – огонь, werk – дело, работа) называется более или менее продолжительное огненное зрелище, составленное из различных фейерверочных и пиротехнических изделий, запускаемых с определенными интервалами и расположенных в строго систематическом порядке. Частным случаем фейерверка является салют (франц. salut, от лат. salus – приветствие) – залпы лютокругелями.

Из истории фейерверков. Многие народы с глубокой древности украшали свои праздники огненно-световыми эффектами. Греки и римляне устраивали иллюминации со сжиганием множества светильников в знак благодарности богу Вулкану. Прометей чувствовал за то, что дал огонь людям. Коренной переворот в пиротехнике и фейерверочном искусстве произошел после открытия и широкого применения пороха, благодаря которому стало возможным регулировать скорость и силу горения составов посредством изменения их дозировки. На Руси славяне связывали с огнем многие праздники – это игрища в честь Купалы, бога солнца Ярилы и многих др. Настоящие фейерверки, в современном виде, привил России Петр Первый, который лично занимался изготовлением «потешных огней» и составлением фейерверочных композиций. Огненное искусство стало тогда общегосударственной задачей, пиротехникой занимались ученые Академии наук. В царской России на рубеже 19-20 столетий фейерверки перешли в область простых дачных удовольствий и наиболее видную роль играли в программе, ресторанов, домов отдыха и увеселительных садов. В Советскую Россию фейерверки проводились в Парках культуры и отдыха. Прежние грандиозные пиротехнические представления совсем вывелись, а из крупных фейерверков остались только высокаторжественные салюты, проводимые в столице и городах-героях в День Победы, День Великой Октябрьской революции и другие государственные праздники. Новый качественный скачок в развитии отечественного фейерверочного искусства произошел в 90-е годы, когда в сложившихся экономических условиях предприятия-изготовители фейерверочных изделий были вынуждены расширить ассортимент и также стал возможен легальный импорт разнообразной пиротехники из КНР. Сегодня Китай является крупнейшим мировым производителем всех видов развлекательной пиротехники, китайские мастера ежегодно придумывают и воплощают новые эффекты, регулярное международное общение позволяет обмениваться опытом в сфере фейерверочного искусства.

Виды фейерверков Фейерверки обычно делятся на несколько групп, самые популярные из них: –наземные –парковые –сценические –высотные –дневные –музыкальные

Наземный фейерверк – это фейерверк, все эффекты которого происходят на уровне земли (на высоте до 10 м). Используются фонтаны, колёса, водопады, огнепады, фейерверочные фигуры, горящие надписи, логотипы, изготовленные по различным эскизам и т.д. Наземный фейерверк отлично подходит там, где большой фейерверк невозможен из-за нехватки безопасной зоны от зрителей и опасных объектов. Поэтому он считается наиболее доступным и дешёвым видом фейерверка. Наземный фейерверк может быть как отдельной программой, так и служить началом или чередоваться с другими видами фейерверков.

Парковый фейерверк – это фейерверк среднего уровня, высота которого обычно не превышает 50 метров. Именно этот вид фейерверка обычно проводят на небольших массовых мероприятиях. Для паркового фейерверка как правило применяются батареи салютов, калибром от 0,7 до 2 дюймов, ракеты, римские свечи и другие фейерверки. Данный вид фейерверка может не уступать по зрелищности высотному, за счет высокого темпа стрельбы и зрелищности отдельных композиций фейерверка.

Парковый фейерверк не требует особенно жестких требований к пусковой площадке. Радиус опасной зоны может составлять от 20 до 30 (80) метров в зависимости от калибра используемого изделия. Если площадка, на которой планируется провести фейерверк, недостаточно большая для высотного фейерверка, то оптимальный вариант это парковый фейерверк. Его преимущество в том, что на близком расстоянии от зрителей данный вид фейерверка смотрится более эффектно чем высотный фейерверк, кроме того, он обходится на порядок дешевле высотного. Парковый фейерверк может быть самостоятельным фейерверк шоу или входить в программу при использовании наземного и высотного фейерверков.

Сценический фейерверк – это фейерверк, который подходит для сцены, концертной площадки. Состоит из различных комбинаций фонтанов, вспышек, водопадов и пневмохлопушек с разнообразной набивкой, которая практически не дымит с так называемым *холодным* огнём, такие изделия специально разработаны для помещений. Могут входить такие элементы как тяжёлый дым, огненное пламя, снеговые машины, летающие пузыри и т.п. Выбор тех или иных пиротехнических изделий для каждого фейерверка проводится в соответствии с требованиями безопасности к площадке, такими как размещение звуковой и световой аппаратуры, занавесов, воздухообмен и т.д.

Фейерверк в помещении – композиция из профессиональных низкотемпературных фонтанов, вспышек и водопадов, которые практически не генерируют дым и запах. При этом используются специальные сценические изделия, которые не наносят вред здоровью человека.

Высотный фейерверк – самый большой из всех видов фейерверка, называемый всеми "салютом". Обычно такие фейерверки проводятся на крупных массовых праздниках (Новый год, День города, 9 Мая, открытие Олимпиады). Для высотного фейерверка применяются профессиональные пиропроизведения различных калибров, от 50 мм до 300 мм. Поэтому для проведения высотного фейерверка требуется большая безопасная площадка с расстоянием

до зрителей свыше 80 метров. Эти изделия выстреливаются из специальных салютных пушек. В небе элементы раскрываются различными эффектами: "ива", "пальма", "пион", "хризантема", "дождь" и многие другие. Для проведения высотного пиротехнического шоу требуются повышенные меры безопасности и дополнительные разрешительные документы (лицензия, согласования, разрешения и т.д.), привлекаются только прошедшие специальную подготовку и аттестацию специалисты.

Высотный фейерверк обычно проходит совместно наземным и парковым и крайне редко используется как самостоятельное шоу. Эта его особенность, поставленная на службу искусству создания красочных композиций, позволяет рисовать в небе картины, вызывающие восторг.

Дневной фейерверк – это фейерверк при дневном освещении. Используются цветные ленты, конфетти, парашюты, цветные дымы и т.д. Дневной фейерверк незаменим при торжественных мероприятиях, массовом представлении, на детском празднике. В помещениях часто используют пневматические хлопушки с лентами и конфетти. У детей море восторга вызывают цветные парашюты, которые спускаются к земле после выстрелов батарей салютов.

Музыкальный фейерверк (пиромузыкальное шоу) – самый запоминающийся вид фейерверков, необыкновенное, зачаровывающее шоу, тандем музыки и фейерверка, вершина пиротехнического искусства. Самый сложный, но и самый эффектный вид фейерверка. Он синхронизирован с музыкой: можно увидеть звуки музыки в ночном небе, наблюдая, как загорается и гаснет каждая нота. В нем обычно переплетены наземный, парковый, высотный фейерверки – и всё это под музыкальное сопровождение, идеально подчеркивающее каждый из элементов шоу.

Этот хорошо срежиссированный музыкальный фейерверк подходит под все виды мероприятий: тематические праздники, фестивали фейерверков, массовые представления, олимпиады и др. Наверное, именно из-за таких сюрпризов, как фейерверки под музыку, события оставляют в памяти присутствующих яркие воспоминания надолго. Из последних ярких решений музыкального фейерверка в России – заключительное эффектное пиромузыкальное шоу на закрытии Олимпийских игр в Сочи (на музыку Первого фортепианного концерта Чайковского).

Такой фейерверк предварительно моделируется на компьютере при помощи специального программного обеспечения. Эффекты каждого изделия тщательно составляются в общую программу, создается сценарий, который уже и отрабатывается непосредственно на площадке фейерверк-шоу.

Словарь пиротехнических терминов

Батарея салютов (или салютная установка) – это комбинированные фейерверки. Их работа может проходить быстро, медленно или толчками. В таких фейерверках искристые эффекты сочетаются и меняются с пламенными и шумовыми.

Веерный салют – фейерверк, в котором множество пиротехнических элементов поднимаются вверх от земли рядами под определенным углом и, долетев до верхней точки, синхронно разрываются относительно вертикали. Используется для придания шоу панорамности.

Вертушки – несложные пиротехнические устройства, которые кладут на ровную поверхность определенной стороной к небу. Вертушка раскручивается и взлетает. Если игрушка в виде бабочки, у нее будет шлейф из разноцветных искр, если это «бомбардировщик», то, набрав высоту, он оглушительно грохнет.

Горящая надпись – статическая конструкция, на которой по контуру букв или логотипа закрепляют пиротехнические элементы (фонтаны, контурные свечи). В процессе работы пиротехники получается горение надписей или логотипов.

Динамические фигуры – фигуры с вращением.

Залп – одновременный выстрел из нескольких салютных установок.

Калибр – диаметр заряда. Одна из основных величин, определяющих мощь пиротехнического изделия. Как правило, измеряется в дюймах. 1 дюйм = 2,54 см.

Классы опасности – понятия, характеризующие риск при использовании пиротехнических изделий. 1–3 класс опасности обозначают бытовую пиротехнику, которая свободно продается населению, не требует в использовании специальных знаний и навыков. Пиротехнические изделия 4–5 класса опасности (высотные салюты) – предназначены для специального использования, с ними могут работать только профессиональные пиротехники.

Наземный фейерверк – фигуры, фонтаны, светящиеся надписи и др.

Огнепад – цепочка особых свечей, создающая при работе сплошную стену струящегося огня высотой до нескольких десятков метров.

Пальмовый салют – фейерверк, в котором некоторое количество пиротехнических элементов разлетается от центра в разные стороны, оставляя за собой яркий искристый след (возникает ассоциация с листьями пальмы).

Панорамный салют – салют, длиной фронта от 70 до 100 метров и более, раскрывающийся на разных высотах.

Парковый фейерверк – фейерверк, производимый из салютных установок 3-го класса опасности.

Пиротехника – раздел техники, связанный с изготовлением взрывчатых и горючих смесей, сигнальных огней, ракет, фейерверков.

Пиротехническая фигура – техническая конструкция, на которой закреплены пиротехнические элементы (как правило, фонтаны). В процессе работы искры создают определенные фигуры, в зависимости от основы, на которой укреплена пиротехника. Пироэлементы могут быть закреплены как на статичной конструкции, так и на динамичной.

Ракета – фейерверк, взлетающий на большую высоту и оставляющий за собой яркую огненную полосу. Долетев до наивысшей точки, ракета разрывается красочными огненными формами.

Римская свеча – фейерверки, представляющие собой пиротехническое устройство, из которого через небольшие промежутки времени вылетают светящиеся заряды (нередко – с дополнительными визуальными эффектами).

Салют – большой торжественный фейерверк.

Статические фигуры – фигуры без вращения.

Сферический салют – фейерверк, в котором множество пиротехнических элементов разлетаются в разные стороны, создавая эффект шара.

Фейерверк – декоративные огни, получаемые при сжигании пиротехнических составов, которые содержат соли металлов. Эти соли и окрашивают пламя в разные цвета. Огненные фигуры могут менять свой цвет и в себе визуальные и звуковые эффекты.

Фонтан – это фейерверк, бьющий вверх огненными переливающимися струями, которые преломляются у своей вершины и стремительно падают вниз.

«Холодный» фонтан – фонтан, искры которого имеют низкую температуру.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

II. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1. Тематика докладов на семинарские занятия

Тема: Линейная и обратная перспектива.

1. Основные законы линейной перспективы.
2. Картинная плоскость. Плоскость горизонта и линия горизонта.
3. Единая точка зрения. Главная точка схода. Точка отделения.
4. Перспектива точки, линии, прямого угла, квадрата, окружности, куба, цилиндра. Перспектива интерьера во фронтальном положении.
5. Пропорции. Масштаб и масштабность. Канон и модуль. Человеческая фигура – композиционный модуль художественного пространства.
6. Пропорции золотого сечения.

Тема: Организация пространства из модульных элементов.

1. Использование строительных лесов, железобетонных блоков, щитов, флагштоков и т.д.
2. Эскизы декоративного оформления сценической площадки (стационарной и передвижной) для использования в спортивном празднике.

Тема: Композиция театрального пространства.

1. Опорные точки. Перемена. Театральная перспектива, линия горизонта в театральной перспективе.
2. Способы организации сценического пространства. Основные системы создания сценической среды: живописная, объемно-живописная, объемная, театрально-фактурная.
3. Основные формы ограничения или обозначения сценической зоны – театрального пространства: горизонтная форма, кабинетная, арочно-кулисная, порталная.
4. Сценические построения; статическая или динамическая установка, комбинированное, покартинное, симультанное и замкнутое оформления.

Тема: Стили в искусстве.

1. Стил и стилизация.
2. Краткая история стилей в искусстве.

Тема: Газоразрядные и светодиодные телевизионные панели.

1. Разновидности, строение и области применения газоразрядных и светодиодных телевизионных панелей.
2. Разновидности, строение и области применения проекционных устройств с жидкокристаллическими матрицами.

Тема: Сканеры со слайдовой проекцией («гобо»), видеопроекцией, жидкокристаллическими матрицами.

1. Строение и область применения сканеров («гобо») со слайдовой проекцией.
2. Строение и область применения сканеров с жидкокристаллическими матрицами.
3. Создание монтажа видеопроекций согласно сценарию спортивно-художественного представления.

Тема: Радиоуправляемая система запуска фейерверков. Программно-управляемые устройства огнеметов (flame).

1. Разработка, строение и область применения системы радиоуправления запуском фейерверка.
2. Возможность использования системы в процессе проведения спортивно-художественного представления.
3. Строение огнеметов и область их применения.
4. Разработка программы управления устройствами огнеметов.

Тема: Кинетические системы.

1. Аэромены и аэрофигуры. Работа аэроменов и аэрофигур при помощи воздухоподающей аппаратуры. Возможности художественного оформления места проведения спортивно-художественных представлений. Устройства, системы подачи мыльных пузырей, пены. Примеры использования аэросистем и возможности их применения.
2. Тепловые шары и фигуры. Тепловой эффект летящих шаров, фигур, китайских фонариков. Способы подачи теплого воздуха. Используемая аппаратура. Возможность применения в спортивно-художественных представлениях.
3. Аэростатические фигуры. Аппаратура, необходимая при наполнении гелием фигур разной конфигурации: дирижабли, воздушные шары, тематические фигуры. Техника безопасности. Область применения гелиевых фигур на парадах, в представлениях на площадях, стадионах.
4. Пневматические системы. Устройство пневматических систем, область применения. Разновидности заполнения пневматических систем: конфетти, серпантин. Разработка финала эпизода, представления с использованием пневматических систем.

Тема: Антропогенные системы.

1. Виды сконструированного реквизита и снарядов.
2. Устройство джамперов, батута, подкидной доски, их разновидности. Техника безопасности при работе.
3. Практическое составление номеров для спортивно-художественных представлений с использованием неспецифических выразительных средств.
4. Виды конструкций, управляемых мускульными усилиями человека.
5. Конструирование выразительных средств. Определение параметров и характеристик материала. Составление номеров с использованием шестов,

пластиковых шаров и рейнских колес в спортивно-художественном представлении.

6. Манипуляции кубами, полотнищами, огнем. Техника работы с кубами, полотнищами, огнем. Постановка номеров с использованием предметов.

2.2. Задания для практических занятий

Практическое занятие 1.

Просмотр и анализ видеоматериала о церемониях открытия/закрытия крупнейших массовых спортивно-художественных мероприятий.

Практическое занятие 2.

Отработка приемов и методик создания и репетиции массовых упражнений, построений-перестроений при создании гимнастических выступлений-композиций.

Практическое занятие 3.

Изучение приемов работы с флажком фона. Роспись карточки участника фона.

Практическое занятие 4.

Анализ особенностей музыкального решения на примере крупных массовых спортивно-зрелищных мероприятий.

Практическое занятие 5.

Анализ средств музыкальной выразительности на примере фрагментов музыкальных произведений композиторов различных стилей и направлений.

Практическое занятие 6.

Подбор музыкального материала для спортивного праздника и составление музыкальной и шумовой партитуры представления.

Практическое занятие 7.

Составление двигательных упражнений под музыку различного характера.

Практическое занятие 8.

Использование приемов монтажа при создании спортивно-художественной композиции.

Практическое занятие 9.

Разработка композиционно-постановочного плана. Изучение способов его разработки.

Практическое занятие 10.

Проведение репетиции в рамках спортивных праздников БГПУ.

III. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Критерии оценивания знаний студентов по учебной дисциплине

Баллы	Критерии оценки
1 (один) не зачтено	Отсутствие знаний и (компетенций) в рамках образовательного стандарта высшего образования, отказ от ответа, неявка на аттестацию без уважительной причины.
2 (два) не зачтено	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта высшего образования; знания отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; неумение использовать научную терминологию учебной дисциплины, наличие в ответе грубых, логических ошибок; пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
3 (три) не зачтено	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования; знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными, логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой учебной дисциплины; пассивность на практических и лабораторных занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
4 (четыре) зачтено	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта высшего образования; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 учебной дисциплине и давать им оценку; работа под руководством преподавателя на практических, лабораторных занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.
5 (пять) зачтено	Достаточные знания в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 учреждения высшего образования по учебной дисциплине; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им сравнительную оценку; самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.
6 (шесть) зачтено	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 учреждения высшего образования по учебной дисциплине; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, периодическое участие в групповых

	обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
7 (семь) зачтено	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 учреждения высшего образования по учебной дисциплине усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку; самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
8 (восемь) зачтено	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине в объеме учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 (методами комплексного анализа, техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку; активная самостоятельная работа на практических,

	лабораторных занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
9 (девять) зачтено	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине; 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 учреждения высшего образования по учебной дисциплине; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой учреждения высшего образования по учебной дисциплине; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку; систематическая, активная самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
10 (десять) зачтено	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине, 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 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 учебной дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин;

	творческая самостоятельная работа на практических, лабораторных занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
--	---

3.2 Примерная тематика курсовых работ по учебной дисциплине

1. Музыкальный материал в творчестве спортивного режиссера.
2. Художественные функции музыки и ее выразительные возможности в массовом спортивно-художественном произведении.
3. Деятельность звукорежиссера в массовом спортивно-художественном представлении.
4. Деятельность художника-декоратора в массовом спортивно-художественном представлении.
5. Специфика работы режиссера по созданию музыкального оформления массового спортивно-художественного представления.
6. Специфика работы режиссера по созданию художественного оформления массового спортивно-художественного представления.
7. Особенности музыкального оформления массовых спортивно-художественных представлений на открытии Олимпийских игр в XXI веке.
8. Особенности художественного оформления массовых спортивно-художественных представлений на открытии Олимпийских игр в XXI веке.
9. Особенности музыкального решения Церемонии открытия XXX летних Олимпийских игр 2012 года в Лондоне.
10. Особенности музыкального оформления Церемонии открытия XXII зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи.
11. Особенности художественного оформления Церемонии открытия XXII зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи.
12. Особенности художественного оформления Церемонии закрытия XXII зимних Олимпийских игр 2014 года в Сочи.
13. Специфика музыкального сопровождения и художественного оформления на Праздниках открытия спортивно-культурного движения «Беларусіяда».
14. Музыкальное оформление массовых спортивно-художественных мероприятий, посвященных Дню Независимости Республики Беларусь в XXI веке.
15. Художественное оформление массовых спортивно-художественных мероприятий, посвященных Дню Независимости Республики Беларусь в XXI веке.

3.3 Методические рекомендации по написанию и оформлению курсовой работы

Утверждено Научно-методическим советом БГПУ (протокол № 1 от 30 октября 2012)

Общие требования к курсовой работе

В системе профессиональной подготовки специалистов важное место занимает научно-исследовательская работа студентов, в частности такая форма её организации, как написание и защита курсовой работы.

Курсовая работа является неотъемлемой частью учебного плана подготовки специалиста с высшим образованием и представляет собой вид учебной или научно-исследовательской работы студентов, которая характеризует начальный этап его научной деятельности.

Курсовая работа представляет собой логически завершенное и оформленное в виде текста произведение научно-исследовательского содержания, направленное на решение определенных проблем и задач в области изучаемых дисциплин.

Выполнение курсовой работы направлено на достижение следующих целей:

- систематизация, обобщение, закрепление и углубление теоретических и практических знаний по циклам дисциплин, изучаемых студентами в процессе их профессиональной подготовки в университете;
- совершенствование навыков применения полученных знаний для решения конкретных задачи, а также навыков самостоятельной работы с научной литературой и обработки результатов теоретических или экспериментальных исследований.

Тема курсовой работы утверждается на соответствующей кафедре, а задание на ее выполнение оформляется руководителем.

Структура курсовой работы

Структура курсовой работы должна способствовать раскрытию избранной темы и ее составных элементов. Все части курсовой работы должны быть взаимосвязаны и изложены в строгой логической последовательности.

Структурными элементами курсовой работы являются:

- задание;
- титульный лист;
- оглавление;
- введение;
- основная часть;
- заключение;
- библиографический список;
- приложения.

Задание на выполнение курсовой работы оформляется в соответствии с образцом (Приложение 1) и прикладывается к оформленной курсовой работе.

Титульный лист курсовой работы оформляется в соответствии с образцом (Приложение 2).

Оглавление включает в себя название глав и разделов («Введение», названия всех глав, разделов и подразделов, «Заключение», «Список использованных источников», «Приложения») с указанием номеров страниц, на которых начинаются материалы соответствующих частей курсовой работы.

Если в курсовой работе используются специфическая терминология, малораспространенные сокращения, аббревиатуры, условные обозначения и тому подобное, их объединяют в **перечень условных обозначений** и сокращений, помещаемый перед введением. В этом перечне специальные термины, сокращения, аббревиатуры, условные обозначения и тому подобное располагают в алфавитном порядке в виде колонки, а справа от них дается их расшифровка.

Во введении обосновывается выбор темы, актуальность и степень ее разработанности, формулируется цель и задачи исследования, определяется его объект и предмет, указываются методы, с помощью которых будут решаться поставленные задачи. Также во введении дается общая характеристика работы и указывается ее объем: количество глав, точное количество таблиц, схем, рисунков, приложений и использованных источников. Объем введения до 2 страниц.

Актуальность

Актуальность должна раскрывать важность избранной темы в рамках решения определенной проблемы в настоящее время. Здесь дается краткое описание результатов исследований, работающих в этом направлении, а также акцентируется внимание на недостаточно изученных аспектах проблемы.

Цель курсовой работы – определенный результат (теоретический, практический), который должен быть достигнут в ходе исследования. Для формулировки цели используются глаголы обосновать, раскрыть, установить, разработать, доказать, обобщить и т. п.

Цель работы должна быть сформулирована, исходя из названия работы. Чтобы ее грамотно представить, к теме работы необходимо добавить один из глаголов «выявление», «исследование», «изучение».

Задачи курсовой работы – это программа, направленная на достижение цели. Для формулировки задач используются глаголы изучить, определить, описать, апробировать и т. д.

Исходя из поставленной цели формулируются задачи. Например: «Охарактеризовать ...», «Раскрыть...», «Проанализировать...», «Изучить...». Задачи должны найти свое отражение в содержании курсовой работы и в заключении.

Цель исследования – выявление...

Задачи исследования:

1. Изучить ...
2. Проанализировать ...
3.

Объект и предмет исследования

Объект исследования в изучаемой проблеме должен быть представлен какой-либо материальной или идеальной системой. Например, в области спортивной тренировки, где участником тренировочного процесса является спортсмен, объектом исследования могут быть какие-либо его функциональные системы.

Предмет исследования должен раскрывать проявления объекта, на которые будет направлено основное исследование в рамках избранной проблемы. Например, в области спортивной тренировки предметом исследования может быть структура какой-либо системы спортсмена, закономерности взаимодействия элементов внутри системы и вне ее, закономерности развития, различные свойства, качества, способности, какие-либо действия и т.д.

Например: *объект исследования* – учебно-воспитательный процесс занятий плаванием младших школьников. *Предмет исследования* – структура и содержание занятий плаванием как средства повышения физической подготовленности младших школьников.

Методология и методы исследования

Приводится перечисление методов, которые использовал автор для написания работы.

Методы исследования:

- Теоретический анализ литературных источников и обобщение данных по проблеме исследования;
- Педагогическое наблюдение;
- Социологический метод – анкетирование.

Структура и объем курсовой работы

Кратко излагается структура работы и поясняется логика ее построения. Приводится полный объем в страницах, объем, занимаемый иллюстрациями, таблицами, приложениями (с указанием их количества), а также количество использованных литературных источников. *Например:* курсовая работа состоит из введения, общей характеристики из работы, трех глав, заключения, списка литературных источников и приложений. Общий объем составляет 30 страницы. Таблицы и рисунки расположены на 10 страницах. Список литературных источников составляет 3 страницы и насчитывает 20 наименований. Приложения расположены на 6 страницах (5 приложений).

В *основной части* курсовой работы (главах и разделах) необходимо логично и аргументировано излагать методику и результаты исследования. При написании глав и разделов исследователь обязан делать ссылки на источники из которых он заимствует материал и затем анализирует его.

Содержание структурных частей работы должно соответствовать цели и задачам исследования. Каждую главу следует завершать краткими выводами, которые подводят итоги этапов исследования и на которых базируется формулировка основных научных результатов и практических рекомендаций исследования в целом, приводимые в разделе "Заключение".

Заключение – это логически стройное изложение основных результатов исследования и сделанных на их основе выводов. В нем должны быть

подведены итоги исследования по проблеме, оно может содержать 3-5 крупных обобщений в соответствии с поставленными задачами, подводящих итоги выполненной работы. Формируются они в виде кратких и пронумерованных тезисов, которые должны отражать результаты решения каждой сформулированной автором задачи.

Библиографический список – это перечень литературных источников и других материалов, на которые в курсовой работе приводятся ссылки. Библиографический список оформляется в соответствии с требованием "Инструкции по оформлению диссертации, автореферата и публикаций по теме диссертации". Образцы оформления приведены в Приложении 3. Ссылки на литературу в тексте курсовой работы приводятся цифрой в квадратных скобках [5] – ссылка на источник, [5, с. 8] – ссылка с указанием страницы процитированной работы, [3; 5; 24] – ссылка на несколько работ. Номер литературного источника в ссылке должен соответствовать его номеру в библиографическом списке.

Названия литературных источников в библиографическом списке необходимо размещать либо в алфавитном порядке, либо в порядке появления ссылок на них в тексте курсовой работы.

Приложения включают вспомогательный материал: графические, статистические и иные материалы по результатам исследования, а также дополнительные и вспомогательные материалы. В тексте курсовой работы делаются ссылки на соответствующие приложения. Каждое приложение оформляется на отдельных листах, в правом верхнем углу указывается его порядковый номер: Приложение 1, Приложение 2 и т. п.

Раздел "*Приложения*" оформляют в конце курсовой, располагая их в порядке появления ссылок в тексте. Не допускается включение в приложение материалов, на которые отсутствуют ссылки в тексте курсовой работы.

Оформление курсовой работы

Курсовая работа должна быть грамотно написана на белорусском или русском языке, набрана в текстовом редакторе и распечатана на листах формата– А 4 (21,0 см х 29,7 см).

Объем курсовой работы должен находиться в пределах 25–40 страниц текста, включая иллюстрации, таблицы и список использованных источников.

Текст должен быть набран в текстовом редакторе «Microsoft Word» (версия 6,0; 7,0 и далее) со следующими параметрами:

- поля: верхнее – 2 см, нижнее – 2,0 см, левое – 3,0 см, правое – 1,5 см;
- шрифт – Times New Roman;
- высота шрифта – 14;
- красная строка – 0,5 – 1,5 см;
- межстрочный интервал – 1;
- выравнивание по ширине.

Заголовки глав и разделов должны отражать содержание относящегося к ним текста. Каждую главу курсовой работы следует начинать с нового листа. Заголовки глав печатаются симметрично тексту прописными буквами.

Заголовок подразделов печатается с абзаца, строчными буквами, кроме первой прописной. Переносы слов в заголовках не допускаются. Точку в конце заголовка не ставят. Если заголовок состоит из двух предложений, их разделяют точкой.

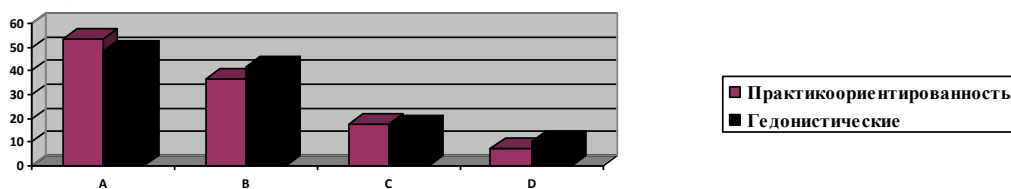
Страницы нумеруют арабскими цифрами в нижнем колонтитуле по центру. Титульный лист включается в общую нумерацию работы. На титульном листе номер не ставится. Нумерация листов и приложений должна быть сквозной. Страницы, содержащие приложения, в общий объем работы не входят.

Разделы курсовой работы должны иметь порядковую нумерацию в пределах всей работы и обозначаться цифрами с точкой в конце. Введение и заключение не нумеруются.

Если разделы подразделяются на подразделы, то они нумеруются арабскими цифрами в пределах каждого раздела. В конце заголовка подраздела точка не ставится, например «3.2» (второй подраздел третьего раздела).

Иллюстрации (фотографии, рисунки, чертежи, схемы, диаграммы, графики, карты и другое) и таблицы служат для наглядного представления в курсовой работе характеристик объектов исследования, полученных теоретических и (или) экспериментальных данных и выявленных закономерностей. Не допускается одни и те же результаты представлять в виде иллюстрации и таблицы.

В текст курсовой работы следует помещать только наиболее важные таблицы. Вспомогательный материал целесообразно помещать в приложении. Иллюстрации располагают после первой ссылки на них. Иллюстрации (кроме таблиц) обозначаются словом «Рисунок» и нумеруются последовательно арабскими цифрами в пределах раздела. Номер должен состоять из номера раздела и порядкового номера иллюстрации, разделенных точкой, например «Рисунок. 1.2» (второй рисунок первого раздела). Если приведена только одна иллюстрация, то ее не нумеруют и «Рисунок» не пишут. Например:



(А – учебные занятия...) **Рисунок 1- Структура предпочтения..., %**

Таблицы нумеруются последовательно арабскими цифрами в пределах раздела. Перед таблицей указывается ее наименование. В правом верхнем углу над соответствующим наименованием помещается надпись «Таблица» с указанием ее номера. Номер должен состоять из номера раздела и порядкового номера таблицы, разделенного точкой, например, «Таблица 1.2» (вторая таблица первого раздела). Если в работе приведена только одна таблица, то ее

не нумеруют и слово «Таблица» не пишут. При переносе части таблицы на другой лист указывают над ней, например, «Продолжение таблицы 1.2». На все таблицы должны быть ссылки в тексте. В случае, если в работе приводятся иллюстрации и таблицы, не являющиеся авторскими, то после их наименования указывается ссылка на источник, из которого они заимствованы.

Цифровой материал оформляют в виде таблиц. Каждая таблица должна иметь краткий заголовок, который состоит из слова "Таблица", ее порядкового номера и названия, отделенного от номера знаком тире. Заголовок следует помещать над таблицей слева, без абзацного отступа. Допускается применять в таблице шрифт на 1-2 пункта меньший, чем в тексте курсовой. Например:

Таблица 1 – Включенность конкретных факторов ..., %

Показатели			
Жилищные условия	12,5		

Таблицу с большим количеством строк допускается переносить на следующий лист. При переносе части таблицы на другой лист ее заголовок указывают один раз над первой частью, слева над другими частями пишут слово "Продолжение". Если в курсовой несколько таблиц, то после слова "Продолжение" указывают номер таблицы, например: "Продолжение таблицы 1.2".

СРОКИ ВЫПОЛНЕНИЯ КУРСОВЫХ РАБОТ

Курсовые работы представляются для рецензирования не менее чем за 2 недели до начала сессии (заочная форма получения образования) или установленной даты защиты курсовых работ (дневная форма получения образования). Состав комиссии и дата защиты курсовых работ назначается распоряжением по кафедре (для заочной формы получения образования защита - не менее чем за одну неделю до окончания сессии).

Для допуска курсовой работы к защите необходимо получить письменную рецензию установленной формы.

Приложение 1

Пример оформления задания на выполнение курсовой работы Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Николаев Н.Н.

«__» _____ 2012

Факультет: математический

Специальность: Математика. Информатика

Кафедра: математического анализа

Дисциплина: математический анализ

Научный руководитель: Иванов И.И., кандидат физ.-мат. наук, доцент

Автор курсовой работы: Петров Петр Петрович, студент 4 курса 401 группы
дневной (заочной) формы получения образования

ЗАДАНИЕ НА ВЫПОЛНЕНИЕ КУРСОВОЙ РАБОТЫ

1. ТЕМА: РЯДЫ ФУРЬЕ КАК АППАРАТ ПРИБЛИЖЕНИЯ

2. Вопросы, которые необходимо разработать:

- 1)
- 2)
- 3)
- 4)
- 5)
- 6)
- 7)
- 8)

3. Рекомендуемая литература:

-
-
-
-
-

Представление на рецензию: «__» _____ 2013

Задание принял к выполнению

_____ (Петров П.П.)

«__» _____ 2013

Научный руководитель

_____ (Иванов И. И.)

«__» _____ 2013

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический
университет имени Максима Танка»

Факультет: математический

Специальность: Математика. Информатика

Кафедра: математического анализа

Дисциплина: математический анализ

Курсовая работа

РЯДЫ ФУРЬЕ КАК АППАРАТ ПРИБЛИЖЕНИЯ

Автор работы студент 401 группы,
дневной (заочной) формы получения
образования

_____ Петров Петр Петрович
подпись, дата

Научный руководитель,
доцент, к.ф.-м.н.

_____ И.И. Иванов
подпись, дата

Работа защищена «__» _____ 2012 г. с оценкой «_____».

Члены комиссии

_____	_____
подпись	Фамилия И.О.
_____	_____
подпись	Фамилия И.О.

Рег. № _____

Минск, 2012

Таблица 2.1 – Примеры описания самостоятельных изданий

Характеристика источника	Пример оформления
Один, два или три автора	Орлов, С.А. Технологии разработки программного обеспечения: Учебник для вузов / С.А. Орлов. – СПб.: Питер, 2002. – 464 с.
	Биячуев, Т.А. Безопасность корпоративных сетей / Т.А. Биячуев; под ред. Л.Г. Осовецкого. – СПб: СПб ГУ ИТМО, 2004. – 161 с.
	Дейтел, Х.М. Как программировать на С++ / Х.М. Дейтел, П.Дж. Дейтел. – М.: Бином, 2001. – 1152 с..
	Митчелл, М. Программирование для Linux. Профессиональный подход. / М. Митчелл, Дж. Оулдем, А. Самьюэл. – М.: Издательский дом «Вильямс», 2003. – 288 с.
	Бахвалов, Н.С. Численные методы: учеб. пособие для физ.-мат. специальностей вузов / Н.С. Бахвалов, Н.П. Жидков, Г.М. Кобельков; под общ. ред. Н.И. Тихонова. – 2-е изд. М.: Физматлит, 2002. – 630 с.
Четыре и более авторов	Приемы объектно-ориентированного проектирования. Паттерны проектирования / Гамма Э. [и др.]. – СПб.: Питер, 2008. – 366 с.
	Прикладная механика: учеб. пособие / А. Т. Скойбеда [и др.]; под общ. ред. А.Т. Скойбеда. – Минск: Вышэйшая школа, 1997. – 522 с.
Многотомное издание	Архангельский, А.Я. С++ Builder 6: справочное пособие: в 2 кн. / А.Я. Архангельский. – М.: Бином-Пресс, 2002. – 2 кн.
	Кнут, Д. Искусство программирования для ЭВМ: в 3 т. / Д. Кнут. – М.: Мир, 1976–1978. – 3 т.
Отдельный том в многотомном издании	Архангельский, А.Я. С++ Builder 6: справочное пособие: в 2 кн. Кн. 1. Язык С++ / А.Я. Архангельский. – М.: Бином-Пресс, 2002. – 544 с.
	Архангельский, А.Я. С++ Builder 6: справочное пособие: в 2 кн. Кн. 2. Классы и компоненты / А.Я. Архангельский. – М.: Бином-Пресс, 2002. – 528 с.
Сборник статей, трудов	Инновационные технологии в учебно-воспитательном процессе УО «ВГУ им. П.М. Машерова»: сб. ст. / Вит. гос. ун-т им. П.М. Машерова; редкол. А.В. Русецкий (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2006. – 111 с.
	Современные информационные компьютерные технологии: сб. науч. ст.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я.Купалы; редкол.: А.М. Кадан (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2008. – 2 ч.

Материалы конференций	Информатизация обучения математике и информатике: педагогические аспекты: материалы междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию Белорус. гос. ун-та, Минск, 25–28 окт. 2006 г. / Белорус. гос. ун-т; редкол.: И.А. Новик (отв. ред.) [и др.]. – Минск, 2006. – 499 с.
	II Машеровские чтения: материалы региональной научно-практич. конф. студентов, магистрантов и аспирантов, Витебск, 24–25 апр. 2007 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т. – Витебск, 2007. – 2 т.
Стандарт	ГОСТ 19.701–90. Единая система программной документации. Схемы алгоритмов, программ, данных и систем. Условные обозначения и правила выполнения. – Взамен ГОСТ 19.002–80, ГОСТ 19.003–80; введ. 01.01.1992. – М.: Изд-во стандартов, 1991. – 26 с.
	ГОСТ Р 50922–2006. Защита информации. Основные термины и определения. – Взамен ГОСТ Р 50922–96; введ. 01.02.2008. – М.: Стандартинформ, 2008. – 7 с.
Электронные ресурсы	Microsoft Visual Studio [Электронный ресурс]: Express Edition / Microsoft Corporation, ComputerPress. – Электрон. дан., электрон. текстовые дан. и progr. – 1 эл. опт. диск.
	MSDN Library [Электронный ресурс]: Справочная система. – Microsoft Corporation, 2004. – 3 эл. опт. диска (CD-ROM).
	Мир ПК [Электронный ресурс]. – М.: Открытые системы. – Приложение к Мир ПК (журнал). – 2006. – №2. – 1 эл. опт. диск (CD-ROM).
Ресурсы удаленного доступа	Алгоритмы. Методы. Исходники [Электронный ресурс] / Илья Кантор. – 2000–2009. – Режим доступа: http://algotlist.manual.ru . – Дата доступа: 15.01.2009.
	The Apache XML project [Electronic resource]. / The Apache Software Foundation. – 2004–2009. – Mode of access: http://xmlbeans.apache.org . – Date of access: 15.01.2009.

Таблица 2.2 – Примеры описания составных частей изданий

Характеристика источника	Пример оформления
Составная часть книги	Либерти, Д. Анализ и проектирование объектно-ориентированных программ / Д. Либерти // Освой самостоятельно C++ за 21 день / Д. Либерти. – М.: Вильямс, 2000. – С.561–595.
	Свердлов, С.З. Языки и эволюция технологий программирования / С.З. Свердлов // Языки программирования и методы трансляции: учеб. пособ. / С.З. Свердлов. – СПб.: Питер, 2007. – С. 17–205.
Глава из книги	Вирт, Н. Динамические информационные структуры / Н. Вирт // Алгоритмы + структуры данных = программы / Н. Вирт. – М.: Мир, 1985. – Гл. 4. – С.189–318.

		Хендерсон, К. Построение приложений для работы с базами данных / К.Хендерсон // Borland C++ Builder / К. Рейсдорф, К. Хендерсон. – М.: Бином, 1998. – Гл. 18. – С. 583–595.
Составная часть сборника		Русецкий, А.В. Главная задача – внедрение новых образовательных технологий / А.В. Русецкий // Инновационные технологии в учебно-воспитательном процессе УО «ВГУ им. П.М. Машерова»: сб. ст. / Вит. гос. ун-т им. П.М. Машерова; редкол. А.В. Русецкий (гл. ред.) [и др.]. – Витебск, 2006. – С. 3–4. Буза, М.К. Параллельная обработка одного класса арифметических выражений / М.К. Буза, Лю Цзяхуэй // Современные информационные компьютерные технологии: сб. науч. ст.: в 2 ч. / Гродн. гос. ун-т им. Я.Купалы; редкол.: А.М. Кадан (отв. ред.) [и др.]. – Гродно, 2008. – Ч.1. – С. 7–9.
Статья из сборников тезисов докладов материалов конференций	из	Смоляк, В.А. Компьютерные модели клеточных автоматов / В.А. Смоляк // II Машеровские чтения: материалы региональной научно-практич. конф. студентов, магистрантов и аспирантов, Витебск, 24–25 апр. 2007 г.: в 2 т. / Вит. гос. ун-т им. П.М. Машерова. – Витебск, 2007. – Т. 1. – С. 116–117.
Статья журнала	из	Муравьев, И. CMS Drupal и ее особенности / Илья Муравьев // Сетевые решения. – 2007. – № 5. – С. 26–30. Ярмолик, С.В. Стеганографические методы защиты информации / С.В. Ярмолик, Ю.Н. Листопад // Информатизация образования. – 2005. – № 1. – С. 64–74.
Статья газеты	из	Станкевич, В. Две модели JSP / В. Станкевич // Компьютерные вести. – 2008. – 30 окт. – С. 23.
Статья энциклопедии, словаря	из	Першиков, В.И. Программа / В.И. Першиков, В.М. Савинков // Толковый словарь по информатике. – М.: Финансы и статистика, 1991. – С. 296–303. Компьютер // Толковый словарь по вычислительным системам / Под ред. В. Иллингуорта [и др.]. – М.: Машиностроение, 1991. – С. 92.
Ресурсы удаленного доступа		Обзор SQL Server Express // Microsoft TechNet [Электронный ресурс] / Microsoft Corporation. – 2008. – Режим доступа: http://technet.microsoft.com/ru-ru/library/ms165588(SQL.90).aspx. – Дата доступа: 15.01.2009. Jones, J. Abstract Syntax Tree Implementation Idioms / Joel Jones // The 10th Conference on Pattern Languages of Programs 2003 [Electronic resource]. – 2003. – Mode of access: http://jerry.cs.uiuc.edu/~plop/plop2003/Papers/Jones-ImplementingASTs.pdf. – Date of access: 15.01.2009.

3.4 Примерные вопросы к зачетам и экзамену

4 курс 7 семестр

1. Значение элементов композиции в создании художественного образа.
2. Спортивно-художественные представления и праздники как средство физической рекреации. Их образовательные и воспитательные возможности.
3. Церемонии торжественного открытия и закрытия наиболее значимых и ярких стадионных спортивных зрелищ (Всемирные фестивали молодежи и студентов, Олимпийские Игры, Игры доброй воли и др.).
4. Место и значение танцевальных номеров в театрализованных концертах и спортивных мероприятиях.
5. Специфические выразительные средства спортивно-художественного представления на стадионе. Их содержание и краткая характеристика.
6. Особенности организации праздничного пространства спортивных зрелищ. Театральная сцена и арена стадиона. Общее и различия.
7. Использование светотехники и пиротехнических средств в спортивно-художественных представлениях.
8. Костюм как выразительное средство в спортивно-художественных мероприятиях. Его постановочные возможности.
9. Музыкальное решение представления. Подбор музыкального материала, подготовка фонограммы.
10. Техническое оснащение спортивно-зрелищных мероприятий.

4 курс 8 семестр

1. Спортивно-художественное представление как синтез искусства и спорта.
2. Основы музыкальной грамоты (свойства музыкального звука).
3. Основы музыкальной грамоты (средства выразительности).
4. Основы музыкальной грамоты (структура музыкальных произведений).
5. Выразительные и изобразительные возможности музыки.
6. Музыкальные жанры и их специфика.
7. Музыкальные инструменты: классификация, выразительные возможности, особенности звучания.
8. Особенности музыкального решения массового спортивно-художественного представления на стадионе.
9. Работа режиссера с композитором, музыкальным руководителем, музыкальным редактором и звукорежиссером.
10. Художественное решение пространства стадиона в массовом спортивно-художественном мероприятии.
11. Художественный фон как специфическое выразительное средство спортивно-художественного мероприятия.
12. Виды сценического пространства.

13. Средства оформления сценического пространства.
14. Цветовое решение спортивно-художественного праздника.
15. Костюм в массовом спортивно-художественном представлении.
16. Кукла в массовом спортивно-художественном представлении.
17. Маска в массовом спортивно-художественном представлении.
18. Использование технических средств в спортивно-художественном празднике.
19. Фейерверк и его виды. Фейерверк в массовом спортивно-художественном мероприятии.
20. Основные подходы к соединению музыки и движений в массовых гимнастических упражнениях.
21. Методика составления двигательных композиций на выбранный музыкальный материал.
22. Основные характеристики темпо-ритмического рисунка построения массовых спортивно-художественных представлений.
23. Музыка в упражнениях в массовых спортивно-художественных представлениях.
24. Основные этапы работы сценографа над представлением.
25. Программно-управляемый и постановочный свет.
26. Разработка музыкальной интерпретации спортивного праздника.

IV. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебный план

В этом разделе представлен учебный план специальности 1-88 02 01 «Спортивно-педагогическая деятельность», направление специальности: 1-88 02 01-04 «Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)» (на 2-х страницах).

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ

Г.Д. Куларчик

2013

Period of study



УЧЕБНЫЙ ПЛАН
Специальность 1-88 02 01

Спортивно-педагогическая деятельность (по направлениям)

Напряженне спеціальності 1-88 02 01-04

Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура)

Форма получения образования дневная

Квалификация специалиста:
Менеджер-режиссер
спортивно-массовых мероприятий.
Преподаватель физической культуры

Срок обучения 4 года

Графике образности: *Селесту-мандибу*

[illegible]

Обозначение: □ — теоретическое обучение ○ — учебная практика

2 — INTERNATIONAL COGNITION

$[X]$ — ПРОИЗВОДИТЕЛЬНАЯ ПРАКТИКА $[H]$ — ИСТОРИЧЕСКОЕ СРЕДСТВО

□ — канькуты

III. План образовательного процесса

№ п/п	Наименование школы, интегрированного модуля, учебной дисциплины, курсовой работы (курсовой работы)	Семестры	Зачеты	Количество академических часов							Распределение по курсам и семестрам																								Всего зачетных единиц
				Всего	Аудиторная	Итого				I курс						II курс						III курс						IV курс							
						Лекции	Лабораторные занятия	Практические занятия	Семинары	1 семестр, 18 недель			2 семестр, 17 недель			3 семестр, 18 недель			4 семестр, 18 недель			5 семестр, 10 недель			6 семестр, 16 недель			7 семестр, 18 недель			8 семестр, 8 недель				
										Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц	Всего часов	Ауд. часов	Зач. единиц		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	
1.	Цикл социально-гуманитарных дисциплин			544	238	126			112																										
	Государственный язык/математика			400	170	90			80																										
1.1	Философия	3		112	42	22			20																									3	
1.2	Интегрированный модуль "Экономика"	4		144	60	34			26											144	60	4												4	
1.3	Интегрированный модуль "Психология"	2		72	34	16			18					72	34	2																		2	
1.4	Интегрированный модуль "История"	1		72	34	18			16	72	34	2																						2	
	Компетенции учреждения высшего образования			144	68	36			32																									4	
1.5	Этика. Педагогическая этика/История мировой культуры	3		72	34	18			16						72	34	2																		
1.6	Основы права и права человека/ Социология личности	5		72	34	18			16												72	34	2												
2	Цикл общенаучных и общепрофессиональных дисциплин			1814	874	348	32	616	178																										
	Государственный язык/математика			1186	610	224			270	14																									
2.1	Безопасность жизнедеятельности человека	2		102	68	34			20	10				102	68	3																		3	
2.2	Иностранный язык	3	1,2	308	150			150			70	40	2	94	56	2	144	54	4															8	
2.3	Белорусский язык (профессиональная лексика)	4		54	34			34												54	34	2												2	
2.4	Теория и методика физического воспитания	4,5	3	334	174	76		20	78							90	60	2,5	148	74	4	96	40	2,5										9	
2.5	Курсовая работа по учебной дисциплине "Теория и методика физического воспитания"			40															40		1													1	
2.6	Теория спорта	7		156	80	64			16																			156	80	4				4	
2.7	Педагогика	6	3,4	192	104	48		46	10							48	32	1,3	54	36	1,5				90	36	2						5		
	Компетенции учреждения высшего образования			628	264	122	32	46	64																										
2.8	Психология	5	4	162	66	36		24	6										54	32	2	108	34	3									3		
2.9	Психология физической культуры и спорта	6		120	46	20		22	4																120	46	3							3	
2.10	История физической культуры и спорта	1		110	40	20			20	110	40	3																						3	
2.11	Информационные технологии в физической культуре и спорта	1		110	40	8	32			110	40	3																						3	
2.12	Основы управления интеллектуальной собственностью	7		54	34	18			16																			54	34	2				1	
2.13	Спортивная гимнастика	8		72	38	20			18																						72	38	2	1	
Количество часов учебных занятий				7632	3640	1892	384	1812	442	1128	340	27	994	518	31,5	1132	546	17,5	1098	540	33,5	484	300	18,5	1000	480	36,5	1112	520	30	486	210	13,5	20	
Количество часов учебных занятий в неделю										30				30			30			30					30				29			26			
Количество курсовых работ				2																							1			1					
Количество экзаменов				33						4			4			5			5			4			4			5			2				
Количество зачетов				35						4			6			5			5			4			6			3			2				
VII. Дисциплины, входящие в состав цикла				VIII. Учебные практики											IX. Производственные практики											проектирование				аттестация					

№ п/п	Наименование курса, интегрированного модуля, учебной дисциплины, курсовой работы (курсовой работы)	Зачеты	Лекции	Количество академических часов						Распределение по курсам и семестрам																											
				Всего	Аудиторных	Итого				I курс				II курс				III курс				IV курс															
						Лекции	Лабораторные занятия	Практические занятия	Семинары	1 семестр, 18 недель		2 семестр, 17 недель		3 семестр, 18 недель		4 семестр, 18 недель		5 семестр, 10 недель		6 семестр, 16 недель		7 семестр, 18 недель		8 семестр, 8 недель													
										Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов	Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов	Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов	Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов	Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов	Всего часов	Ауд. часов	Лек. часов										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34				
3.	Цикл специальных дисциплин			5274	2528	618	252	1506	152																												
	Государственный университет			3240	1478	470	252	670	86																												
3.1	Анатомия	1,2		288	124	30	66	28		144	62	4	144	62	4																						
3.2	Физиология	4	3	224	120	52	68									54	36	1,5	170	84	4,5																
3.3	Биология	1		150	60	30	30			150	60	4																									
3.4	Биомеханика	3		150	60	20	40									150	60	4																			
3.5	Спортивная медицина	7	6	216	100	50		42	8																	64	36	2	152	64	4						
3.6	Спортивная метрология	6		116	44	20	24																			116	44	3									
3.7	Гигиена	3		118	50	22		22	6							118	50	3																			
3.8	Физиология спорта	5		120	54	30	24																	120	54	3											
	Дисциплины направления специальности																																				
3.9	Режиссура спортивно-художественных представлений	2	4,5	1188	578	144		388	46	52	34	2	156	64	4,5	80	44	2	60	32	2	96	52	2	250	116	6	260	136	7	234	100	6,5	3			
3.10	Основы драматургии, классической режиссуры и актерского мастерства	3,5	1	366	154	40		100	14	74	40	2	30	16		110	38	4	68	34		44	26	4													
3.11	Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений	8	6,7	264	134	32		90	12																84	52	2	72	44	2	108	38	3	7			
3.12	Курсовая работа ²			40																								40		1							
	Академическое учреждение высшего образования			2034	1080	148		836	66																												
	Лечебная физическая культура и массаж	7	5,6	262	124	26		86	12															72	40	2	72	34	2	118	50	3					
	Организация и экономика физической культуры и спорта	6		66	42	22		12	8																66	42	2										
	Спортивный менеджмент и маркетинг	7		116	52	22		16	14																			116	52	3							
	Гимнастика и методика преподавания	4	2 ³	382	214	10		204		82	54		88	56	5	64	36		138	68	5																
	Спортивные и подводящие игры и методика преподавания	7	2,4	408	226	12		214					54	36	2	54	36		54	34	2,5	36	20		66	40	2,5	144	60	4							
	Легкая атлетика и методика преподавания	4	2	348	194	16		170		100	56		100	58	5	36	18		112	52	4																
	Плавание и методика преподавания	2	1	198	94	10		84		54	34	2	144	60	4																						
	Лыжный спорт и методика преподавания	2		110	36	4		22		110	36	3																									
	Дисциплины по выбору студента																																				
	Привитие основы физической культуры и спорта/ Физическое воспитание за рубежом	6	72	34	12			20																	72	34	2										
	Основы физической культуры/ Спортивные единоборства	8	72	34	12		22																									72	34	2	2		
4.	Дополнительные виды обучения																																				
	Спортивно-педагогическое совершенствование	12 ³ , 4	6 ³ , 7 ³	/654	/654			/654		/108	/108		/102	/102		/108	/108		/108	/108		/60	/60		/96	/96		/72	/72								

Разработан на основе типового учебного плана. Регистрационный № 88-1-011/тмп. от 30.05.2013

Примечания:

¹Студентам, которые проявили способности к научно-исследовательской работе, разрешается выполнять и защищать дипломную работу вместо одного государственного экзамена.

²Выполняется курсовая работа по одной из учебных дисциплин направления специальности: "Режиссура спортивно-художественных представлений", "Основы драматургии, классической режиссуры и актерского мастерства", "Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений".

³Дифференцированный зачет.

Практические занятия по дисциплинам "Гимнастика и методика преподавания", "Спортивные и подводящие игры и методика преподавания", "Легкая атлетика и методика преподавания", "Лыжный спорт и методика преподавания", "Плавание и методика преподавания", "Спортивно-педагогическое совершенствование", "Лечебная физическая культура и массаж", "Спортивные единоборства" проводятся в подгруппах из расчета 12-15 человек.

Проректор по учебной работе учреждения образования "Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка"
В.В. Шильков
2013

Декан факультета физического воспитания
М.М. Круталевич
2013

Заведующий кафедрой теории и методики физической культуры
Н.В. Сизова

СОГЛАСОВАНО
В.А. Зайцев
2013

Эксперт-нормоконтроль
методист УМУ БГПУ
Е.А. Краченко
2013

4.2 Базовая учебная программа

1

РАБОЧИЙ ЭКЗЕМПЛЯР № _____ 25

Министерство спорта и туризма Республики Беларусь
Учреждение образования «Белорусский государственный университет
физической культуры»



УТВЕРЖДАЮ
Проректор университета
О.А. Гусарова
2011
Регистрационный № УД - 313 /баз.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Учебная программа для направления специальности 1–88 02 01–04
«Спортивно-педагогическая деятельность
(спортивная режиссура)»

Минск 2011

СОСТАВИТЕЛЬ:

Г.В.Подольяк, преподаватель кафедры гимнастики учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры»

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

И.В.Дражина, заместитель декана по научно-исследовательской работе спортивно-технического факультета Белорусского национального технического университета, кандидат педагогических наук, доцент;

С.А.Сергеев, заведующий кафедрой фехтования, бокса и тяжелой атлетики учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры», кандидат педагогических наук, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

Кафедрой гимнастики учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры» (протокол № 13 от 09 06 2011);

Советом спортивно-педагогического факультета массовых видов спорта учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры» (протокол № 12 от 22 06 2011);

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры» (протокол № 09 от 27.06. 2011);

Советом учреждения образования «Белорусский государственный университет физической культуры» (протокол № 12 от 29.06. 2011)

Ответственный за редакцию:

Ответственный за выпуск:

4.3 Рабочая учебная программа

25

Учреждение образования
“Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка”

УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе
УО “Белорусский государственный педагогический университет имени
Максима Танка”

В.В.Шлыков

10.06.2012
Регистрационный № УД-4542-46-2012р.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Учебная программа для специальности:

1-88 02 01 Спортивно-педагогическая деятельность

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

Факультет физического воспитания

Кафедра теории и методики физической культуры

Курс (курсы) 3,4

Семестр (семестры) 6,7,8

Лекции 40 + 8 УСР часов

Экзамен 8
(семестр)

Практические занятия 56 + 14 УСР часов

Зачет 7
(семестр)

Семинарские занятия 8 часа

Всего аудиторных

Курсовая работа (проект) 7
(семестр)

часов по дисциплине 126
(количество часов)

Всего часов

Форма получения высшего
образования очная (дневная)

по дисциплине 218
(количество часов)

Составил: А.В. Дрыгин

2012г.

Учебная программа составлена на основе учебной программы "Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественных представлений", утвержденной "29"__06__2011г., регистрационный 313/баз.

Рассмотрена и рекомендована к утверждению кафедрой теории и методики физической культуры

18 октября 2012г., протокол № 1

Заведующий кафедрой
Сизова Н.В.Сизова

Одобрена и рекомендована к утверждению Советом факультета физического воспитания учреждения образования "Белорусский горсударственный педагогический университет имени Максима Танка"

25 октября 2012г., протокол № 1

Председатель
ММКр

Оформление учебной программы и сопровождающих ее материалов соответствует действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь

Методист учебно-методического
управления БГПУ

Е.А.Крав Е.А.Крав

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина “Художественно-декоративное и музыкальное оформление” относится к специальным учебным дисциплинам, способствующим развитию профессиональных навыков студентов, обучающихся по направлению специальности 1-88 02 01-04 Спортивно-педагогическая деятельность (спортивная режиссура).

Важнейшим компонентом полноценного спортивно-художественного представления является сценография, овладение выразительными средствами которой формирует эстетический вкус и профессиональные навыки студентов, позволяет им умело организовывать пространство и эффективно использовать свет, звук, грим, реквизит и др. Музыка, в свою очередь, способствует созданию полноценного художественного произведения, является важнейшим художественно-образным компонентом спортивно-художественного представления.

Цель изучения дисциплины “Художественно-декоративное и музыкальное оформление” – формирование знаний, умений и навыков, составляющих основу профессиональной грамотности в области художественно-образного мышления и практического мастерства в использовании композиционно-выразительных средств, технических средств, а также музыкального материала при создании спортивно-художественных представлений; воспитание художественной культуры студентов для подготовки их к будущей деятельности в качестве спортивных режиссеров, готовых к созданию представлений высокого идейно-художественного уровня.

Задачи:

- раскрытие индивидуальных способностей студента в работе с музыкальным материалом;
- привитие студентам умений и навыков для отбора необходимого музыкального материала, адекватного художественному миру сценария и режиссерскому образу представления;
- теоретическое и практическое освоение законов построения движения на сцене и овладение методикой применения этих законов в постановочной режиссерской работе;
- определение изобразительного решения спектакля в соответствии с заданной драматургией;
- приобретение опыта совместной работы с режиссером, композитором, хореографом и другими участниками творческо-производственного процесса при создании спортивно-художественного представления;
- освоение принципов работы с планировкой декораций и макетом задуманного сценического пространства.

В результате освоения дисциплины “Художественно-декоративное и музыкальное оформление” выпускник должен

знать:

- использование готовых элементов в создаваемой или существующей художественной среде (ландшафт, архитектурное окружение);

- законы музыкально-шумового, пластико-хореографического, сценографического образа и построения спортивно-художественного представления;

- принципы (приемы) использования музыкальных, хореографических номеров, декораций, костюмов, реквизита, светового оформления в процессе подготовки представления;

- принципы работы режиссера над музыкальным оформлением спектакля, его сценографией;

- принципы работы режиссера с композитором, дирижером, хореографом, художником-сценографом;

- основные принципы организации художественного оформления и их реализацию в процессе подготовки и выпуска представления;

- принципы работы композитора над музыкой спектакля, балетмейстера над хореографией постановки, художника над ее сценографией;

- использование цветовых сочетаний в качестве фактора, организующего открытое пространство, эстетические возможности цветовой символики;

- технические возможности аппаратуры профессиональной студии звукозаписи;

уметь:

- использовать теоретические и практические знания в области художественного оформления спортивно-художественного представления (музыка, сценография) для преподавательской деятельности;

- организовать работу с художником-сценографом, композитором, дирижером, художником-хореографом в процессе создания представления;

- максимально раскрыть творческие возможности сценографа, композитора, балетмейстера в процессе работы над представлением;

- использовать профессиональные режиссерские навыки для создания высокохудожественного произведения;

- разработать художественное оформление постановки и реализовать его в процессе подготовки и выпуска представления;

- творчески использовать условия пространственной среды для массового спортивно-художественного действия;

- находить образное решение средствам музыкального произведения, создавая в целом музыкальную драматургию представления.

Характеристика рекомендуемых методов и технологий обучения:

- технологии учебно-исследовательской деятельности;

- коммуникативные технологии (учебные творческие задания, дискуссии, мозговой штурм и другие активные формы и методы);

- метод анализа конкретных художественных явлений;

- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в ролевых творческих играх.

В процессе преподавания учебного курса предусматривается ознакомление студентов с видеозаписями зрелищных представлений в постановках выдающихся режиссеров и проведение их анализа.

Самостоятельная работа студентов организуется в соответствии с учебным планом и учебной программой.

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”, “Основы драматургии и сценарного мастерства”, “Основы классической режиссуры, актерское мастерство и сценическая речь”.

**Распределение учебных часов по дисциплине
“Художественно-декоративное и музыкальное оформление” по годам
обучения**

КУРС	СЕМЕСТР	Аудитор. часы по семестр.	ЛЕКЦИИ			ПРАКТИЧЕСКИЕ			СЕМИНАРЫ
			ВСЕГО	ЗАНИЯТИЯ	УСР	ВСЕГО	ЗАНИЯТИЯ	УСР	
III									
	6	54	20	16	4	30	24	6	4
IV	7	36	12	10	2	22	16	6	2
	8	36	16	14	2	18	16	2	2
Всего		126	48	40	8	70	56	14	8

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН
СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА**

Название разделов и тем	Количество аудиторных часов			
	Всего	Лекции	Практические занятия	Семинары
1	2	3	4	5
Раздел 1. Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественного представления. Основы теории	40	6	30 (24+6*)	4
Тема 1.1. Введение в предмет. Общая теория композиции. Композиция в пространстве	8	4	4	
Тема 1.2. Цвет. Свойства цвета. Изобразительная информация	6	2	2	2
Тема 1.3. Семантика музыкальных образов	6		6	

Тема 1.4. Линейная и обратная перспектива.	4		4*	
Тема 1.5. Музыкальные и звуковые реалии произведения	6		6	
Тема 1.6. Организация пространства из модульных элементов	2		2*	
Тема 1.7. Разработка музыкальной экспликации и музыкальная интерпретация спортивно-художественного представления	8		6	2
Раздел 2. Изобразительные средства изложения пространственно-композиционного замысла	18	10 (6+4*)	6	2
Тема 2.1. Использование готовых элементов в создаваемой или существующей художественной среде	6	2	2	2
Тема 2.2. Театральная сцена	4	4*		
Тема 2.3. Композиция театрального пространства	4	2	2	
Тема 2.4. Виды и средства оформления сценического пространства	4	2	2	
Раздел 3. Художественное оформление спортивно-художественных представлений	20	8	10 (8+4*)	2
Тема 3.1. Работа режиссера с художником-постановщиком, музыкальным руководителем и звукорежиссером	4	2	2	
Тема 3.2. Подбор музыкального материала согласно композиционному замыслу	4		4*	
Тема 3.3. Стили в искусстве	4	2		2
Тема 3.4. Сценический костюм	4	2	2	
Тема 3.5. Кукла и маска	4	2	2	
Раздел 4. Использование технических средств режиссером спортивно-художественных представлений	10	4*	6 (2+4*)	
Тема 4.1. Газоразрядные и светодиодные телевизионные панели	2		2	
Тема 4.2. Сканеры со слайдовой проекцией («гобо»), видеопроекцией, жидкокристаллическими матрицами	4	4*		

Тема 4.3. Программно-управляемый постановочный свет	4		4*	
Раздел 5. Пиротехника и управляемая механизация	10	10		
Тема 5.1. Радиоуправляемая система запуска фейерверков. Программно-управляемые устройства огнеметов (Flame)	2	2		
Тема 5.2. Виды партерного и высотного фейерверков	2	2		
Тема 5.3. Виды декоративного фейерверка	2	2		
Тема 5.4. Программно-управляемые устройства	2	2		
Тема 5.5. Кибернетические модели	2	2		
Раздел 6. Кинетические системы	16	6	10	
Тема 6.1. Светомузыкальный и водный фонтаны	2		2	
Тема 6.2. Аквафонтаны с цветовым и музыкальным сопровождением	2		2	
Тема 6.3. Аэромены и аэрофигуры	2		2	
Тема 6.4. Тепловые шары и фигуры	4	2	2	
Тема 6.5. Аэростатические фигуры	2	2		
Тема 6.6. Пневматические системы	4	2	2	
Раздел 7. Антропогенные системы	12	4	8	
Тема 7.1. Виды сконструированного реквизита и снарядов	4	2	2	
Тема 7.2. Виды конструкций, управляемых мускульными усилиями человека	4	2	2	
Тема 7.3. Манипуляции кубами, полотнищами, огнем	4		4	
Итого:	126	48 (40+8*)	70 (56+14*)	8

* - Управляемая самостоятельная работа

РАЗДЕЛ 1. ХУДОЖЕСТВЕННО-ДЕКОРАТИВНОЕ И МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. ОСНОВЫ ТЕОРИИ

Тема 1.1. ВВЕДЕНИЕ В ПРЕДМЕТ. ОБЩАЯ ТЕОРИЯ КОМПОЗИЦИИ. КОМПОЗИЦИЯ В ПРОСТРАНСТВЕ

Специфика художественно-декоративного и музыкального оформления массового праздника и театрализованного представления. Превращение нетеатрального пространства в образную художественную среду. Использование окружающей архитектуры. Народная и ландшафтная архитектура в качестве сценического пространства. Создание образного ряда с использованием всех видов изобразительного искусства (театрально-декорационного, кино, телевидения), а также широкого спектра выразительных средств, находящихся вне сферы искусства. Способы создания изобразительной информации. Общие сведения об устройстве и технике сцены и сценических декорациях, о костюме и стиле в искусстве.

Специфика композиции в различных видах искусства. Художественная форма. Содержание беспредметной формы. Пятно и линия, направление движения формы: вертикаль, горизонталь, диагональ и их роль в организации плоскости. Простые геометрические формы как основа композиционных схем в изобразительном искусстве. Эмоциональное воздействие беспредметной формы. Пластические ассоциации и символы. Пластический сюжет, взаимодействие доминантной и «аккомпанирующей» формы. Ритм как средство композиции. Ритмическая основа композиции. Ритм статический, метр и ритм динамический. Композиционное и напряженное равновесие в листе.

Объемная форма в пространстве как эстетически организующая доминанта, декоративная установка. Включение «пустого» пространства в активное зрительское восприятие. Понятие «художественная среда». Создание образного строя в различных пространственных обстоятельствах. Художественное осмысление и использование бытовых, промышленных и природных форм и предметов в новом, эстетическом контексте (необычное в обычном). Сценарий и конкретное пространство – основа образного сценографического решения. Классификация форм сцены.

Тема 1.2. ЦВЕТ. СВОЙСТВА ЦВЕТА. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНАЯ ИНФОРМАЦИЯ

Ахроматические и хроматические цвета. Характеристика цвета. Цветовой круг. Гармония и дисгармония цвета. Колорит. Эмоционально-психологическое воздействие цвета. Символика цвета.

Изобразительные средства изложения пространственно-композиционного замысла. Использование живописных, графических, коллажных, бумажно-пластических и других методов при создании эскизов, макетов.

Тема 1.3. СЕМАНТИКА МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗОВ

Музыка как универсальное средство межличностных коммуникаций. Выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки их коммуникативных функций: мелодия, лад, метр, ритм, темп, тембр, динамика, артикуляция, агогика, штрих.

Семантика музыкальных жанров. Песня, танец, марш как архетипы культуры, порождающие жанровое многообразие музыкального искусства. Типология и семиотика музыкальных темпов. Дыхание и сердечный пульс как

прообразы двух типов метроритмических структур. Семантика музыкальных инструментов и круг их выразительных возможностей (система амплуа).

Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов деревянной духовой группы. Традиционный круг образов и выразительных возможностей инструментов медной духовой группы.

Средства кодирования и способы декодирования музыкальной информации. Различные творческие стратегии создания художественных образов.

Музыкальные жанры: ситуативно-коммуникативные предпосылки их становления. Программная музыка как форма музыкально-словесного произведения. Названия музыкальных произведений и их знаковая функция.

Тема 1.4. ЛИНЕЙНАЯ И ОБРАТНАЯ ПЕРСПЕКТИВА

Основные законы линейной перспективы. Картинная плоскость. Плоскость горизонта и линия горизонта. Единая точка зрения. Главная точка схода. Точка отделения. Перспектива точки, линии, прямого угла, квадрата, окружности, куба, цилиндра. Перспектива интерьера во фронтальном положении. Пропорции. Масштаб и масштабность. Канон и модуль. Человеческая фигура – композиционный модуль художественного пространства. Пропорции золотого сечения.

Тема 1.5. МУЗЫКАЛЬНЫЕ И ЗВУКОВЫЕ РЕАЛИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Звуковые реалии литературного произведения как способ апелляции к чувственному опыту читателя и как средства актуализации его музыкально-эстетического опыта.

Акустические реалии, определяющие звуковую поэтику литературного произведения. Тишина и безмолвие как основные средства фонической выразительности.

Тишина в представлениях как молчание демонического отчуждения и как знак подлинной гармонии и благодати. Безмолвие и тишина как выражение иллюзорности и анонимности жизни.

Тема 1.6. ОРГАНИЗАЦИЯ ПРОСТРАНСТВА ИЗ МОДУЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ

Использование строительных лесов, железобетонных блоков, щитов, флагштоков и т.д. Эскизы декоративного оформления сценической площадки (стационарной и передвижной) для использования в спортивном празднике.

Тема 1.7. РАЗРАБОТКА МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭКСПЛИКАЦИИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СПОРТИВНО- ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Жанровая модуляция. Понятие прямой и косвенной музыкальной ремарки драматурга. Музыкальное решение балаганно-фарсовой стилистики эпизода. Финал представления.

Работа с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссером в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры представления.

Гармонические соединения музыкального и сценографического решения.

РАЗДЕЛ 2. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ИЗЛОЖЕНИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОГО ЗАМЫСЛА

Тема 2.1. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГОТОВЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В СОЗДАВАЕМОЙ ИЛИ СУЩЕСТВУЮЩЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СРЕДЕ

Специфические образные средства массового театра: самодвижущаяся и стационарная техника; пиротехнические средства и световые эффекты; явления природы – солнца, огня, ветра, воды и т.д.

Тема 2.2 ТЕАТРАЛЬНАЯ СЦЕНА

Устройство, техника, оборудование. Основные части сцены. Планшет, верховое оборудование, занавес, панорамы, горизонт. Световое оборудование.

Оснащение сцены. Декорация как действующее лицо спектакля. Большая и малая сцены. Специфика деталей декораций. Поворотный круг как средство быстрой перемены декораций.

Тема 2.3. КОМПОЗИЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА

Опорные точки. Перемена. Театральная перспектива, линия горизонта в театральной перспективе.

Способы организации сценического пространства. Основные системы создания сценической среды: живописная, объемно-живописная, объемная, театрально-фактурная.

Основные формы ограничения или обозначения сценической зоны - театрального пространства: горизонтная форма, кабинетная, арочно-кулисная, порталная.

Сценические построения; статическая или динамическая установка, комбинированное, покартинное, симультанное и замкнутое оформления.

Тема 2.4. ВИДЫ И СРЕДСТВА ОФОРМЛЕНИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА

Планшетные виды, подвесные, динамико-механические, проекционные. Средства трансформации сценического пространства: трансформация горизонтальной плоскости сцены, трансформация вертикальной плоскости сцены.

Театральный свет. Основные задачи освещения, специфика светового оформления спектакля (решение, партитура, технические возможности). Театральные световые эффекты: кульминации, наплывы и т.п. Ритм, поток, рисунок света.

Проекции. Понятие художественного фона.

Театральная живопись как важнейшая часть декорационной работы. Живописные детали декорации и их увязка с объемными частями декораций представления. Характерные особенности решения живописного пространства сцены и стадиона: колонны, фризy, фронтоны и т.п.

Решение пейзажной композиции: эскизы, чертежи, макет. Театральная мебель: декорационные предметы, реквизит, светильники.

РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОФОРМЛЕНИЕ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

Тема 3.1. РАБОТА РЕЖИССЕРА С ХУДОЖНИКОМ-ПОСТАНОВЩИКОМ, МУЗЫКАЛЬНЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ И ЗВУКОРЕЖИССЕРОМ

Определение жанра представления. Определение характера оформления: пространственно-изобразительного лейтмотива, темы.

Топография оформления. Конструктивный характер оформления. Определение обстоятельств и условий оформления. Постановочная часть театра и массового праздника, сходство и различия в организации.

Основные этапы работы сценографа над спектаклем:

- подготовительный период – работа с режиссером, хореографом, композитором;
- представление художественному и техническому совету театра решения спектакля (макет декорации, эскизы костюмов, габаритные чертежи);
- выгородки для репетиций;
- монтировочные репетиции;
- световые репетиции;
- прогоны по эпизодам, генеральная сдача, премьера.

Тема 3.2. ПОДБОР МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА СОГЛАСНО КОМПОЗИЦИОННОМУ ЗАМЫСЛУ

Особенности музыкального решения массового спортивно-художественного праздника. Соответствие музыкального материала теме праздника. Качество музыкального материала как произведения искусства. Соответствие музыкального содержания действиям участников. Темп исполнения. Четкости и равномерность метрического отсчета. Контрастность музыкальной программы по жанру и настроению.

Тема 3.3. СТИЛИ В ИСКУССТВЕ

Стиль и стилизация. Краткая история стилей.

Тема 3.4. СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ

Исторический костюм как выражение стиля эпохи, стиль и мода.

Сценический костюм. Функция сценического костюма – персонаж. Костюм массового праздника и театрализованного представления, костюм массового

художественно-спортивного выступления: общность формы и цвета, укрупнение деталей. Трансформация. Деталь как образ целого. Одежда и атрибуты художественного фона.

Сценический костюм как система средств и приемов художественного выражения образа. Обязательные требования и особенности при создании сценических костюмов для представления.

Тема 3.5. КУКЛА И МАСКА

Крупноразмерные куклы-костюмы. Надувные и управляемые куклы. Персонаж на ходулях и на транспортных средствах. Грим. Условность. Гротеск. Гипербола.

РАЗДЕЛ 4. ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ СРЕДСТВ РЕЖИССЕРОМ СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Тема 4.1. ГАЗОРАЗРЯДНЫЕ И СВЕТОДИОДНЫЕ ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ПАНЕЛИ

Разновидности, строение и области применения газоразрядных и светодиодных телевизионных панелей. Разновидности, строение и области применения проекционных устройств с жидкокристаллическими матрицами.

Тема 4.2. СКАНЕРЫ СО СЛАЙДОВОЙ ПРОЕКЦИЕЙ («ГОБО»), ВИДЕОПРОЕКЦИЕЙ, ЖИДКОКРИСТАЛЛИЧЕСКИМИ МАТРИЦАМИ

Строение и область применения сканеров («гобо») со слайдовой проекцией. Строение и область применения сканеров с жидкокристаллическими матрицами. Создание монтажа видеопроекций согласно сценарию спортивно-художественного представления.

Тема 4.3. ПРОГРАММНО-УПРАВЛЯЕМЫЙ ПОСТАНОВОЧНЫЙ СВЕТ

Разновидности световой аппаратуры и область ее применения. Разработка программы управления постановочным светом. Разновидности световых пушек и область их применения. Разработка программы управления световыми пушками для спортивно-художественных представлений. Время и место их применения. Разновидности лазерных телевизионных систем и область их применения. Разработка сюжетов для лазерных и телевизионных систем применительно к спортивно-художественным представлениям.

РАЗДЕЛ 5. ПИРОТЕХНИКА И УПРАВЛЯЕМАЯ МЕХАНИЗАЦИЯ

Тема 5.1. РАДИОУПРАВЛЯЕМАЯ СИСТЕМА ЗАПУСКА ФЕЙЕРВЕРКОВ. ПРОГРАММНО-УПРАВЛЯЕМЫЕ УСТРОЙСТВА ОГНЕМЕТОВ (FLAME)

Разработка, строение и область применения системы радиоуправления запуском фейерверка. Возможность использования системы в процессе проведения спортивно-художественного представления. Строение огнеметов и область их применения. Разработка программы управления устройствами огнеметов.

Тема 5.2. ВИДЫ ПАРТЕРНОГО И ВЫСОТНОГО ФЕЙЕРВЕРКОВ

Создание партерных фейерверков (фигур, китайских колес, фейершоу) и область их применения в спортивно-художественных представлениях. Виды орудия, необходимые для запуска высотного фейерверка и длительность проведения. Назначение снарядов (кометы, швермеры, ринг и т.д.). Разработка музыкальной партитуры для проведения высотного фейерверка.

Тема 5.3. ВИДЫ ДЕКОРАТИВНОГО ФЕЙЕРВЕРКА

Создание различных видов, строение и область применения декоративного фейерверка. Возможности его применения в спортивно-художественном представлении.

Тема 5.4. ПРОГРАММНО-УПРАВЛЯЕМЫЕ УСТРОЙСТВА

Проектирование и разработка программ номеров на управляемых лонжах и полетных устройствах, возможность применения в спортивно-художественных представлениях. Разновидности подъемников сцены, ферм, элеваторов. Разновидности строений и область их применения.

Тема 5.5. КИБЕРНЕТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

Создание различных кибернетических моделей, их построение. Возможности применения в спортивно-художественных представлениях.

РАЗДЕЛ 6. КИНЕТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ

Тема 6.1. СВЕТОМУЗЫКАЛЬНЫЙ И ВОДНЫЙ ФОНТАНЫ

Строение, работа и область применения светомузыкальных и водных фонтанов. Разработка партитуры и возможности применения в спортивно-художественных представлениях.

Тема 6.2. АКВАФОНТАНЫ С ЦВЕТОВЫМ И МУЗЫКАЛЬНЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ

Устройство аквафонтанов, область применения. Использование в спортивно-художественных представлениях, в праздниках на воде.

Тема 6.3. АЭРОМЭНЫ И АЭРОФИГУРЫ

Работа аэроменов и аэрофигур при помощи воздухоподающей аппаратуры. Возможности художественного оформления места проведения спортивно-художественных представлений. Устройства, системы подачи мыльных

пузырей, пены. Примеры использования аэросистем и возможности их применения.

Тема 6.4. ТЕПЛОВЫЕ ШАРЫ И ФИГУРЫ

Тепловой эффект летящих шаров, фигур, китайских фонариков. Способы подачи теплого воздуха. Используемая аппаратура. Возможность применения в спортивно-художественных представлениях.

Тема 6.5. АЭРОСТАТИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Аппаратура, необходимая при наполнении гелием фигур разной конфигурации: дирижабли, воздушные шары, тематические фигуры. Техника безопасности. Область применения гелиевых фигур на парадах, в представлениях на площадях, стадионах.

Тема 6.6. ПНЕВМАТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ

Устройство пневматических систем, область применения. Разновидности заполнения пневматических систем: конфетти, серпантин. Разработка финала эпизода, представления с использованием пневматических систем.

РАЗДЕЛ 7. АНТРОПОГЕННЫЕ СИСТЕМЫ

Тема 7.1. ВИДЫ СКОНСТРУИРОВАННОГО РЕКВИЗИТА И СНАРЯДОВ

Устройство джамперов, батута, подкидной доски, их разновидности. Техника безопасности при работе.

Практическое составление номеров для спортивно-художественных представлений с использованием вышеперечисленных неспецифических выразительных средств.

Тема 7.2. ВИДЫ КОНСТРУКЦИЙ, УПРАВЛЯЕМЫХ МУСКУЛЬНЫМИ УСИЛИЯМИ ЧЕЛОВЕКА

Конструирование выразительных средств. Определение параметров и характеристик материала. Составление номеров с использованием шестов, пластиковых шаров и рейнских колес в спортивно-художественном представлении.

Тема 7.3. МАНИПУЛЯЦИИ КУБАМИ, ПОЛОТНИЩАМИ, ОГНЕМ

Техника работы с кубами, полотнищами, огнем. Постановка номеров с использованием предметов.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА ДИСЦИПЛИНЫ

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов				Методические пособия, средства обучения (оборудование, учебно-наглядные пособия)	Литература	Форма контроля знаний
		Лекции	Практические занятия	Семинары	Управляемая самостоятельная работа студента			
1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	Художественно-декоративное и музыкальное оформление спортивно-художественного представления. Основы теории	6	24	4	6 пр			
1.1	Введение в предмет. Общая теория композиции. Композиция в пространстве (8) 1.Специфика художественно-декоративного и музыкального оформления массового праздника и театрализованного представления. 2.Превращение нетеатрального пространства в образную художественную среду. Использование окружающей архитектуры. 3.Создание образного ряда с использованием всех видов изобразительного искусства. 4.Способы создания изобразительной информации. Общие сведения об устройстве и технике сцены и сценических декорациях, о костюме и стиле в искусстве.	2					[2], [19], [27], [32], [36]	

	1.Специфика композиции. 2.Художественная форма. Содержание беспредметной формы. Пятно и линия, направление движения формы: вертикаль, горизонталь, диагональ и их роль в организации плоскости. Простые геометрические формы как основа композиционных схем в изобразительном искусстве. Эмоциональное воздействие беспредметной формы. 3.Пластические ассоциации и символы. Пластический сюжет, взаимодействие доминантной и «аккомпанирующей» формы. 4.Ритм как средство композиции. Ритмическая основа композиции. Ритм статический, метр и ритм динамический.	2					[2], [19], [29], [30], [32], [36]	
	1.Объёмная форма в пространстве как эстетически организующая доминанта, декоративная установка. 2.Включение «пустого» пространства в активное зрительское восприятие. 3.Понятие «художественная среда».		2			Схема	[8], [19], [29], [30], [35]	Практическая работа
	1.Создание образного строя в различных пространственных обстоятельствах. 2.Художественное осмысление и использование форм и предметов в новом, эстетическом контексте (необычное в обычном). 3.Сценарий и конкретное пространство – основа образного сценического решения. 4.Классификация форм сцены.		2			Фотопрезентация	[7], [19], [29], [30], [34], [35]	Устный опрос
1.2	Цвет. Свойства цвета. Изобразительная информация (6) 1.Ахроматические и хроматические цвета. Характеристика цвета. 2.Цветовой круг. 3.Гармония и дисгармония цвета. Колорит. 4.Эмоционально-психологическое воздействие цвета. Символика цвета.	2					[11], [29], [31]	
	1.Изобразительные средства изложения пространственно-композиционного замысла.		2			Презентация	[14], [23], [31]	Составление композиции
	1.Использование живописных, графических, коллажных, бумажно-пластических и других методов при создании эскизов, макетов.			2		Мультимедиа	[2], [15], [29], [31]	Упражнения

1.3	Семантика музыкальных образов (6) 1.Музыка как универсальное средство межличностных коммуникаций. 2.Выразительные средства музыкальной речи и информативные предпосылки их коммуникативных функций.		2			Схема	[10], [12] [26], [31], [35]	
	1.Семантика музыкальных жанров. 2.Типология и семиотика музыкальных темпов. 3.Средства кодирования и способы декодирования музыкальной информации.		2			Мультимедийная презентация	[10], [12] [26], [31], [35]	Устный опрос
	1.Различные творческие стратегии создания художественных образов. 2.Музыкальные жанры: ситуативно-коммуникативные предпосылки их становления. 3.Названия музыкальных произведений и их знаковая функция.		2				[10], [12] [26], [31], [35]	Практическая работа
1.4	Линейная и обратная перспектива (4) 1.Основные законы линейной перспективы. 2.Картинная плоскость. Плоскость горизонта и линия горизонта. 3.Единая точка зрения. Главная точка схода. Точка отделения. Перспектива точки.				2пр		[5], [17] [18], [23]	
	1.Перспектива интерьера во фронтальном положении. Пропорции. 2.Масштаб и масштабность. 3.Канон и модуль. 4.Человеческая фигура – композиционный модуль художественного пространства. 5.Пропорции золотого сечения.				2пр		[5], [17], [22], [25], [30]	
1.5	Музыкальные и звуковые реалии произведения (6) 1.Звуковые реалии литературного произведения.		2			Таблица	[4], [18],	Устный опрос
	1.Акустические реалии.		2			Схема	[4],	
	1.Тишина и безмолвие. 2.Тишина в представлениях как молчание демонического отчуждения и как знак подлинной гармонии и благодати. 3.Безмолвие и тишина как выражение иллюзорности и анонимности жизни.		2				[4], [7]	
1.6	Организация пространства из модульных элементов (2) 1.Использование строительных лесов, железобетонных блоков, щитов, флагштоков и т.д. 2.Эскизы декоративного оформления сценической площадки для использования в спортивном празднике.				2пр		[9], [28], [32]	

1.7	Разработка музыкальной экспликации и музыкальная интерпретация спортивно-художественного представления (8) 1.Жанровая модуляция. 2.Понятие прямой и косвенной музыкальной ремарки драматурга.		2				[16], [27], [32]	
	1.Музыкальное решение балаганно-фарсовой стилистики эпизода. 2.Финал представления.		2			Презентация	[6], [7], [32]	
	1.Работа с композитором, музыкальным руководителем, звукорежиссером в процессе создания музыкальной и шумовой партитуры представления.		2				[16], [27], [32]	Составление партитур ы СХП
	1.Гармонические соединения музыкального и сценического решения.			2		Схемы	[3], [22], [27]	Практическая работа
2	Изобразительные средства изложения пространственно-композиционного замысла	6	6	2	4л			
2.1	Использование готовых элементов в создаваемой или существующей художественной среде (6) 1.Специфические образные средства массового театра.	2					[10], [11] [16]	
	1.Самодвижущаяся и стационарная техника.		2			Схема	[32], [34]	
	1.Пиротехнические средства и световые эффекты. 2.Эффекты, напоминающие явления природы: солнце, огонь, ветер, вода и т.д.			2		Фотопрезентация	[10], [19] [26], [31], [36]	Практическая работа
2.2	Театральная сцена (4) 1.Устройство, техника, оборудование. 2.Основные части сцены. 3.Планшет, верховое оборудование, занавес, панорамы, горизонт. Световое оборудование.				2л		[5], [16], [27], [32]	
	1.Оснащение сцены. Декорация как действующее лицо спектакля. Большая и малая сцены. 2.Специфика деталей декораций. 3.Поворотный круг как средство быстрой перемены декораций.				2л		[5], [16], [27]	
2.3	Композиция театрального пространства (4) 1.Опорные точки. 2.Театральная перспектива, линия горизонта в театральной перспективе. 3.Способы организации сценического пространства. 4.Основные системы создания сценической среды.	2					[13], [24], [34]	

	5.Основные формы ограничения или обозначения сценической зоны - театрального пространства.							
	1.Сценические построения; статическая или динамическая установка, комбинированное, покартинное, симультанное и замкнутое оформления.		2			Мультимедийная презентация	[13], [24], [34], [35]	Практическая работа
2.4	Виды и средства оформления сценического пространства (4) 1.Планшетные виды, подвесные, динамико-механические, проекционные. 2.Средства трансформации сценического пространства. 3.Театральный свет. Основные задачи освещения, специфика светового оформления спектакля (решение, партитура, технические возможности). 4.Театральные световые эффекты. Ритм, поток, рисунок света.	2					[13], [17], [22], [34]	
	1.Проекция. Понятие художественного фона. 2.Театральная живопись. Живописные детали декорации и их увязка с объемными частями декораций представления. 3.Характерные особенности решения живописного пространства сцены и стадиона. 4.Решение пейзажной композиции. 5.Театральная мебель.	2				Таблицы, схема, презентация	[3], [6], [12], [23]	
3	Художественное оформление спортивно-художественных представлений	8	8	2	4пр			
3.1	Работа режиссера с художником-постановщиком, музыкальным руководителем и звукорежиссером (4) 1.Определение жанра представления. 2.Определение характера оформления: пространственно-изобразительного лейтмотива, темы. 3.Топография оформления. Конструктивный характер оформления. 4.Определение обстоятельств и условий оформления. 5.Постановочная часть театра и массового праздника, сходство и различия в организации.	2					[9], [13], [21]	
	1.Основные этапы работы сценографа над спектаклем.		2				[9], [13]	Устный опрос

3.2	Подбор музыкального материала согласно композиционному замыслу (4) 1. Особенности музыкального решения массового СХП. 2. Соответствие музыкального материала теме праздника. 3. Качество музыкального материала как произведения искусства. 4. Соответствие музыкального содержания действиям участников.				2пр		[5], [26], [31], [32]	
	5. Темп исполнения. Четкости и равномерность метрического отсчета. 6. Контрастность музыкальной программы по жанру и настроению.				2пр		[5], [26], [27], [32]	
3.3	Стили в искусстве (4) 1. Стил и стилизация.	2					[21]	
	1. Краткая история стилей.			2			[21]	
3.4	Сценический костюм (4) 1. Исторический костюм как выражение стили эпохи, стил и мода. 2. Сценический костюм. Функция сценического костюма – персонаж. 3. Костюм массового праздника и театрализованного представления, костюм массового художественно-спортивного выступления. 4. Трансформация. Деталь как образ целого. Одежда и атрибуты художественного фона.	2					[1], [5], [13], [14], [19]	
	1. Сценический костюм как система средств и приемов художественного выражения образа. 2. Обязательные требования и особенности при создании сценических костюмов для представления.		2			Фотопрезентация	[1], [5], [13], [14], [19]	Составление эскизов
3.5	Кукла и маска (4) 1. Крупноразмерные куклы-костюмы. 2. Надувные и управляемые куклы. 3. Персонаж на ходулях и на транспортных средствах.	2					[3], [4], [6]	
	1. Грим. 2. Условность. Гротеск. Гипербола.		2			Мультимедийная презентация	[3], [4], [6]	
4.	Использование технических средств режиссером спортивно-художественных представлений		2		4л, 4пр			
4.1	Газоразрядные и светодиодные телевизионные панели (2) 1. Разновидности, строение и области применения газоразрядных и		2			Фотопрезентация	[22], [29],	

	светодиодных телевизионных панелей. 2.Разновидности, строение и области применения проекционных устройств с жидкокристаллическими матрицами.					ация	[31]	
4.2	Сканеры со слайдовой проекцией («гобо»), видеопроекцией, жидкокристаллическими матрицами (4) 1.Строение и область применения сканеров («гобо») со слайдовой проекцией. 2.Строение и область применения сканеров с жидкокристаллическими матрицами.2.				2л		[6], [10], [21], [22]	
	1.Создание монтажа видеопрооекций согласно сценарию спортивно-художественного представления.				2л		[6], [10], [22]	
4.3	Программно-управляемый постановочный свет (4) 1.Разновидности световой аппаратуры и область ее применения. 2.Разработка программы управления постановочным светом. 3.Разновидности световых пушек и область их применения. 4.Разработка программы управления световыми пушками для спортивно-художественных представлений. Время и место их применения.				2пр		[4], [7], [8], [23], [31]	
	1.Разновидности лазерных телевизионных систем и область их применения. 2.Разработка сюжетов для лазерных и телевизионных систем применительно к СХП.				2пр		[4], [7], [8], [23], [31]	
5	Пиротехника и управляемая механизация	10						
5.1	Радиоуправляемая система запуска фейерверков. Программно-управляемые устройства огнеметов (Flame) (2) 1.Разработка, строение и область применения системы радиуправления запуском фейерверка. Возможность использования системы в процессе проведения СХП. 2.Строение огнеметов и область их применения. 3.Разработка программы управления устройствами огнеметов.	2					[2], [4], [9]	
5.2	Виды партерного и высотного фейерверков (2) 1.Создание партерных фейерверков (фигур, китайских колес, файершоу) и область их применения в СХП. 2.Виды орудия, необходимые для запуска	2					[4], [9], [18], [29],	

	высотного фейерверка и длительность проведения. 3.Назначение снарядов (кометы, швермеры, ринг и т.д.). 4.Разработка музыкальной партитуры для проведения высотного фейерверка.						[35]	
5.3	Виды декоративного фейерверка (2) 1.Создание различных видов, строение и область применения декоративного фейерверка. 2.Возможности его применения в СХП.	2					[4], [9], [18], [29], [35]	
5.4	Программно-управляемые устройства (2) 1.Проектирование и разработка программ номеров на управляемых лонжах и полетных устройствах, возможность применения в СХП. 2.Разновидности подъемников сцены, ферм, элеваторов. 3.Разновидности строений и область их применения.	2					[9], [18], [29]	
5.5	Кибернетические модели (2) 1.Создание различных кибернетических моделей, их построение. 2.Возможности применения в СХП.	2					[4], [9], [18]	
6	Кинетические системы	6	10					
6.1	Светомузыкальный и водный фонтаны (2) 1.Строение, работа и область применения светомузыкальных и водных фонтанов. 2.Разработка партитуры и возможности применения в СХП.		2			Мульт ипрез ентац ия	[4], [14], [27], [28]	Составлен ие партитур ы
6.2	Аквафонтаны с цветовым и музыкальным сопровождением (2) 1.Устройство аквафонтанов, область применения. 2.Использование в СХП, в праздниках на воде.		2			Мульт ипрез ентац ия	[9], [14], [19], [28]	
6.3	Аэромены и аэрофигуры (2) 1.Работа аэроменов и аэрофигур при помощи воздухоподающей аппаратуры. 2.Возможности художественного оформления места проведения СХП. 3.Устройства, системы подачи мыльных пузырей, пены. 4.Примеры использования аэросистем и возможности их применения.		2			Мульт ипрез ентац ия	[18], [19], [28], [31]	Разработк а партитур ы
6.4	Тепловые шары и фигуры (4) 1.Тепловой эффект летящих шаров, фигур, китайских фонариков. 2.Способы подачи теплого воздуха. Используемая аппаратура.	2					[4], [9], [18]	

	1.Возможность применения тепловых шаров и фигур в СХП.		2			Схема	[9], [18]	Устный опрос
6.5	Аэростатические фигуры (2) 1.Аппаратура, необходимая при наполнении гелием фигур разной конфигурации: дирижабли, воздушные шары, тематические фигуры. 2.Техника безопасности. 3.Область применения гелиевых фигур на парадах, в представлениях на площадях, стадионах.	2					[3], [4], [9], [18]	
6.6	Пневматические системы (4) 1.Устройство пневматических систем, область применения. 2.Разновидности заполнения пневматических систем.	2					[2], [4], [9], [18]	
	1.Разработка финала эпизода, представления с использованием пневматических систем.		2				[2], [4], [18]	
7	Антропогенные системы	4	8					
7.1	Виды сконструированного реквизита и снарядов (4) 1.Устройство джамперов, батута, подкидной доски, их разновидности. Техника безопасности при работе.	2					[4], [9], [18]	
	1.Практическое составление номеров для спортивно-художественных представлений с использованием вышеперечисленных неспецифических выразительных средств.		2				[4], [9], [18], [24]	
7.2	Виды конструкций, управляемых мускульными усилиями человека (4) 1.Конструирование выразительных средств. 2.Определение параметров и характеристик материала.	2					[4], [9], [18]	
	3.Составление номеров с использованием шестов, пластиковых шаров и рейнских колес в СХП.		2			Таблица	[4], [9], [18]	Разработка композиции
7.3	Манипуляции кубами, полотнищами, огнем (4) 1.Техника работы с кубами, полотнищами, огнем.		2			Схема	[4], [14], [19], [28]	Контрольная работа
	1.Постановка номеров с использованием предметов.		2			Схема	[4], [17]	

ТРЕБОВАНИЯ К КУРСОВЫМ РАБОТАМ

Курсовая работа является первым этапом самостоятельной научной работы студента.

Цель научной работы заключается в систематизации, закреплении и расширении теоретических и практических знаний по спортивной режиссуре.

В процессе подготовки курсовой работы студенты обязаны овладеть:

- навыками самостоятельного проведения исследований;
- умением работать с литературными источниками;
- ставить задачи исследования;
- знанием необходимых методов научного исследования;
- умением практически применять методы математической статистики при обработке экспериментальных данных;
- умением самостоятельно анализировать результаты исследования и формулировать выводы;
- умением правильно оформить научную работу.

В соответствии с учебным планом студенты Белорусского государственного педагогического университета имени Максима Танка выполняют научную (курсовую) работу по дисциплине «Художественно-декоративное и музыкальное оформление» по выбору

Требования к курсовой работе.

Курсовая работа должна быть написана на белорусском или русском языке. Должна опираться на достижения в науке. Строиться на достаточном фактическом материале. Курсовая работа должна определяться самостоятельностью, полнотой раскрытия темы, лаконичностью выводов, точностью использования терминов, правильным литературным языком, научным стилем.

Основные особенности научного стиля: последовательность изложения, логика и наличие доказательств. Курсовая работа должна быть оформлена в соответствии с принятыми на кафедре рекомендациями, прочитанное и не содержать орфографических, стилистических ошибок, а также опечаток.

Структура курсовой работы.

Структурными частями работы являются: титульный лист, оглавление, введение (1,5-2 страницы), основная часть, заключение (2-3 страницы), список литературы, приложения (если необходимо). Титульный лист является первой страницей работы, он включается в общее количество страниц, но номер страницы на титульном листе не ставится.

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ЛИТЕРАТУРА

ОСНОВНАЯ

1. Акимов, Н.П. О театре / Н.П. Акимов. - М., 1962. - 254 с.
2. Базанов, В. Сцена XX века / В.Базанов. - М., 1990. - 236 с.
3. Базанов, В. Техника и технология сцены / В.Базанов. - Л., 1976. - 362 с.
4. Березкин, В. Искусство сценографии мирового театра: в 2 т. / В.Березкин. - М., 1997.-523 с.
5. Гринер, В. А. Ритм в искусстве актера / В.А.Гринер. - М., 1966.-57 с.
6. Джексон, М. Костюм для сцены. Москва и искусство / М.Джексон. – М., 1984. - 143 с.
7. Извеков, Н. Сцена / Н.Извеков. - М., 1935. - 190 с.
8. Извеков, Н. Техника сцены / Н.Извеков. - М., 1940. - 312 с.
9. Кулаковский, Л.В. Музыка как искусство / Л.В.Кулаковский. – М., 1960. 178 с.
10. Петров, Б.Н. Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики). - М., 2001. - 375 с.
11. Петров, Б.Н. Основы режиссуры спортивно-массовых представлений. - Л., 1982.-320 с.
12. Попов, А.Д. Воспоминания и размышления о театре / А.Д.Попов. - М., 1963. - 310 с.
13. Ремез, О.Я. Мастерство режиссера: пространство и время / О.Я. Ремез. - М., 1983.-265 с.
14. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены / Г.А.Товстоногов. - Л., 1984.-384 с.
15. Тэатральна-дэкарацыйнае мастацтва Савецкай Беларусі / пад. рэд. П.Масленікава. - Мн., 1958. - 169 с.
16. Эскузович, И. Техника театральной сцены в прошлом и настоящем /И.Эскузович. – М., 1930. - 394 с.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

17. Афанасьев, Д.В. Пространственное оформление спектакля / Д.В.Афанасьев. - Л., 1990. - 175 с.
18. Базанов, В.В. Техника и технология сцены / В.В.Базанов. - Л., 1976. - 103 с.
19. Бартенев, И.А. Основы архитектурных знаний для художников / И.А.Бартенев. - М., 1964. - 237 с.
20. Березкин, Б.Л. Искусство оформления спектакля / Б.Л.Березкин. - М., 1986. - 190 с.
21. Власов, В.Г. Стили в искусстве т.Г. / В.Г. Власов. - СПб., 1995. -54 с.
22. Власова, Р.А. Русское театрально-декорационное искусство начала XX в. / Р.А.Власова. - Л., 1934. - 45 с.
23. Градова, К.В. Театральный костюм т.2. / К.В.Градова - И., 1987. 134 с.

24. Градова, К.В., Гутина Е.А. Театральный костюм т. 1. / К.В.Градова, Е.А.Гутина - М., 1976. - 87 с.
25. Губанова, М.И., Дружков, А.Л., Табаков, СЕ. Постановка спортивно-художественных выступлений в массовых театрализованных и церемониальных спортивных праздниках. - М., 1995.-52 с.
26. «Империя света», Свет и светотехника М., 2000. - 147 с.
27. Кулешова, В.Н. Художник и зрелище /сост. В.Н.Кулешова, - М., 1990. - 397 с.
28. Культурная программа XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов - М. 1985.
29. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства / Ю.Мочалов - М., 1981. - 101с.
30. Мюллер, В.Н. Декорационное оформление спектакля / В.Н.Мюллер - М., 1956. - 64 с.
31. Силин, А.Д. Театр выходит на площадь. М., 1991. - 178 с.
32. Синецкий, А. Зал и сцена массового театра. / сост. А.Синецкий - А., 1990. -79 с.
33. Шверубович, В.В. Режиссер и оформление спектакля / В.В. Шверубович - М., 1955. - 202 с.
34. Сегал, М.Д. Физкультурные праздники и зрелища - М. 1977. - 247 с.
35. Фестиваль уличных театров пантомимы – М., 1982. - 55 с.
36. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ. – Мн., 2004. - 224 с.

ПЕРЕЧЕНЬ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ РЕЗУЛЬТАТОВ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

1. Типовые задания и творческие упражнения;
2. разработка композиционно-постановочного плана номера, эпизода, представления;
3. тесты по отдельным разделам и дисциплине в целом;
4. письменные контрольные работы;
5. устный опрос во время занятий;
6. проведение разминки;
7. актерские и режиссерские упражнения;
8. актерские и режиссерские этюды;
9. коллоквиумы;
10. сценические постановки;
11. составление рефератов по отдельным разделам дисциплины;
12. выступления студентов на семинарах;
13. творческий экзамен (практическая часть); устный экзамен (теоретическая часть);
14. составление партитуры музыкального и светового оформления номера, эпизода, представления;
15. составление эскизов костюмов, масок, реквизита.

**ПРОТОКОЛ СООТВЕТСТВИЯ УЧЕБНОЙ ПРОГРАММЫ
С ДРУГИМИ ДИСЦИПЛИНАМИ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложения об изменениях в содержании учебной программы учреждения высшего образования по учебной дисциплине	Решение, принятое кафедрой, разработавшей учебную программу (с указанием даты и номера протокола)
Режиссура спортивно-художественных представлений. Основы драматургии и сценарного мастерства. Основы классической режиссуры, актерское мастерство и сценическая речь	Кафедра теории и методики физической культуры	Согласованно на уровне учебных программ	Протокол № 3 от “ 18 ” 10 2012

4.4 Глоссарий

Главный художник – член постановочной группы, ответственный за художественное (изобразительное) оформление массового действия. Совместно с главным режиссером он разрабатывает художественный образ праздника, разрабатывает эскизы оформления сцены, зала, костюмов и др. оформления, необходимого по сценарию, разрабатывает эскизы афиш, листовок и пригласительных билетов и т.п., руководит работой художников-исполнителей. Ему подчиняется также вся техническая служба во главе с заведующим постановочной частью. Под его руководством работает и художник по свету.

Декорация – создание на сцене живописными, изобразительными, архитектурными средствами зрительного образа действия.

Динамика – (от греч. *dinamikos* – сила) – степень силы звучания.

Длительность – условная продолжительность звуков, измеряемая долями, не зависящая от времени.

Жанр – (фр. *genre*-тип, манера) – исторически сложившаяся разновидность музыкальных произведений, обычно определяемая по разным признакам: характеру тематики, средствами выражения, составу исполнителей и т.п. Общепринято подразделять музыку на такие основные жанры, как симфонический, оперный, камерный, песенный и т.п.

Звукорежиссер – член постановочной группы, в обязанности которого входит создание музыкальных и шумовых фонограмм, их монтаж, звучание в театрализованном массовом действии, обеспечение работы звуко-технических средств. Руководит работой технических исполнителей (звукооператоров и монтажеров и т.п.).

Композиция сценического пространства – пространственное соотношение актера и сценической площадки.

Костюм (от итал. *costume*, собственно обычай) – одежда, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актером для характеристики создаваемого им сценического образа.

Марш – пьеса в четком ритме для сопровождения военных походов, демонстраций, различных шествий (от франц. *marche* – ходьба). Волевая, энергичная ритмика маршей воодушевляет, организует массы. Марши пишутся в размере 2/4, 4/4, иногда 6/8.

Мелодия – осмысленно выразительная одnogолосная последовательность звуков, объединенных посредством ритма и лада (от греч. *melos* – пение, напев).

Метр – (от греческого *metron* – мера) – непрерывное чередование опорных (акцентируемых, т.е. сильных) и не опорных (безакцентных) звуков.

Музыкальный звук – звук, имеющий (в отличие от шумового) ясно выраженную высоту, которая может быть определена с абсолютной точностью.

Музыкальные инструменты – это инструменты, обладающие способностью воспроизводить при содействии человека ритмически организованные и фиксированные по высоте звуки или четко регулированный ритм.

Музыкальный синтаксис – изучает строение музыкальной речи. Музыкальное произведение делится на части, называемые построениями. Границей между построениями служит цезура. Признаками цезуры являются 1) пауза, 2) ритмическая остановка (долгая длительность), 3) повтор, 4) контраст.

Период – построение, выражающее законченную музыкальную мысль.

Песня – наиболее распространенный жанр вокальной музыки, а также общее обозначение поэтического произведения, предназначенного для пения или распевной речитации.

Пунктирный ритм в музыке – ритмический рисунок, образуемый при увеличении доли такта на половину длительности за счет двукратного уменьшения следующей, более слабой доли. Обозначается точкой, поставленной справа от ноты.

Реквизит (от лат. requisition – необходимое) – совокупность предметов, вещей (подлинных и бутафорских), используемых в театральном и театрализованном представлениях, на киносъемках. К реквизиту относятся все предметы, которые находятся во время представления на сценической площадке или с которыми выходят исполнители.

Реприза – в музыке, раздел музыкального произведения, в котором излагается повторение музыкального материала, в исходном или изменённом виде.

Ритм – чередование различных длительностей звуков в музыке (по-гречески *rhythmos* – соразмерность). Ритм – один из основных элементов выразительности мелодии. Мелодия образуется только в том случае, если звуки организованы ритмически, т.е. обладают определенными длительностями, чередование звуков вне ритма не воспринимается как мелодия.

Световая партитура – составная часть режиссерской документации, в которой фиксируется последовательность включения световой аппаратуры и характер световых эффектов для создания атмосферы массового представления.

Танцевальная музыка – в широком смысле, музыка для сопровождения танца, а также производная от нее категория музыкальных произведений, не предназначенных для танцев и имеющих самостоятельную художественную ценность; в узком смысле – легкая музыка, сопровождающая популярные бытовые танцы.

Тембр – специфическая «окраска» звука, свойственная данному музыкальному инструменту или голосу, характер тембра зависит от обертонов.

Темп – (от лат. *tempus* – время) – скорость движения.

Фейерверк (нем. *Feuerwerk*, от *Feuer* – огонь, *werk* – дело, работа) – более или менее продолжительное огненное зрелище, составленное из различных фейерверочных и пиротехнических изделий, запускаемых с определенными интервалами и расположенных в строго систематическом порядке.

Фраза – (от греч. *phrasis* – выражение) – один из элементов музыкальной формы. Так называется отрезок музыкальной мелодии, в котором выражена более или менее законченная музыкальная мысль.

Цвет – зрительное, субъективное восприятие человеком видимого света, различий в его спектральном составе, ощущаемых глазом.

ОСНОВНЫЕ ТЕМПЫ В МУЗЫКЕ

Медленные темпы

Largo (ларго) – широко

Lento (ленто)- протяжно

Adagio (адажио) – медленно

Grave (граве) – тяжеломерно, важно

Larghetto (ларгэтто) – несколько скорее, чем Largo

Умеренные темпы

Moderato (модерато) – умеренно

Andante (андантэ) – не спеша, спокойным шагом

Andantino (андантино) – несколько скорее, чем Andante

Sostenuto (состэнутто) – сдержанно

Allegretto (алегретто) – несколько медленнее, чем Allegro

Быстрые темпы

Allegro (аллегро) – скоро

Vivo (виво) – живо

Vivace (виваче) – живо

Presto (престо) – быстро

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ТЕМПА

piu mosso (пью моссо) – более подвижно

meno mosso (мэно моссо) – менее подвижно

non troppo (нон троппо) – не слишком

molto (мольто) – очень, весьма

assai (ассаи) – весьма, очень

con moto (кон мото) – с движением

sempre (сэмпрэ) – все время

росо (поко) – чуть

росо а росо (поко э поко) – постепенно

accelerando (аччелерандо) – ускоряя

ritenuto (ритенутто) – сдерживая

ritardando (ритардандо) – запаздывая, замедляя

rallentando (раллентандо) – замедляя

ДИНАМИЧЕСКИЕ ОТТЕНКИ

p – piano (пиано) – тихо

f – forte (форте) – громко

pp – pianissimo (пианиссимо) – очень тихо

ff – fortissimo (фортиссимо) – очень громко

mp – mezzo piano (мэццо пиано) – не очень тихо

mf – mezzo forte (мэццо фортэ) – не очень громко

sf – sforzando (сфорцандо) – внезапное усиление (отдельного звука)

sp – subito piano (субито пиано) – внезапное ослабление (внезапно тихо)

diminuendo (диминуэндо) – ослабляя силу звука

crescendo (крещендо) – усиливая силу звука
subito (субито) – внезапно

4.5 Список рекомендуемой литературы

1. Березкин, В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника: истоки и начала / В.И.Березкин. – Москва : КомКнига, 2007. – 272 с.
2. Зотова, Л. Музыкальная подготовка студентов-режиссеров / Л.Зотова. – М. : МГУК, 1998. – 107 с.
3. Джексон, Ш. Костюм для сцены : пособие по изготовлению театрального костюма / Ш.Джексон. – М. : Искусство, 1984. – 143 с.
4. Диксон, С. Цифровой Перформанс: История Новых Медиа в Театре, Танце, Спектакле и Инсталляции / С.Диксон ; перевод фрагментов : Константин Елфимов, CYLAND MediaLab. – Изд-во: The MIT Press, 2007. – 53 с.
5. Киреева, Е.В. Европейские костюмы от античности до XX века / Е.В.Киреева. – М. : Просвещение, 1970. – 166 с.
6. Козюренко, Ю. Музыкальное оформление спектакля : метод. пособие / Ю.Козюренко. – М. : Искусство, 1986. – 127 с.
7. Конович, А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А.А.Конович. – М. : Высш. шк., 1990. – 208 с.
8. Леванчукова, И.К. Спортивно-художественные представления – жанр зрелищного искусства : учеб. пособие / И.К.Леванчукова. – Омск : изд-во СибГУФК, 2006. – 132 с.
9. Петров, Б.Н. Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики) / Б.Н.Петров. – М., 2001. – 375 с.
10. Режиссура массового театрализованного действия : словарь / Перм. гос. ин-т искусств и культуры. – Пермь : – УПЦ «ДИККС», 1999. – 113 с.
11. Ройтерштейн М.И. Основы музыкального анализа: учебник для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – 112 с.
12. Рубб, А.А. Театрализованный тематический концерт. Совершенствование организации и проведения : конспект лекций / А.А.Рубб. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : АПРИКТ, 2005 – 67 с.
13. Сосунов, Н.Н. От макета к декорации / Н.Н.Сосунов. – М. : Искусство, 1962. – 144 с.
14. Таршис, Н.А. Музыка драматического спектакля / Н.А.Таршис. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 163 с.
15. Черняк, Ю.М. Образный строй праздника и зрелища: монография / Ю.М.Черняк. – Минск : «Технопринт», 2003. – 126 с.
16. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ / Ю.М.Черняк. – Минск : ТетраСистем, 2004. – 224 с.

17. Шароев, И. Режиссер эстрады и массовых представлений: учеб. пособие / И. Шароев. – М. : ГИТИС, 1975. – 155 с.

РЕПОЗИТОРИЙ БГПУ