

Учреждение образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Факультет физического воспитания

Кафедра теории и методики физической культуры

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ Н.В. Сизова

« ____ » _____ 2013 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ М.М. Круталевич

« ____ » _____ 2013 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

Основы драматургии и сценарного мастерства

для специальности

1-88 02 01 «Спортивно-педагогическая деятельность (по направлениям)»

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

Рассмотрено и утверждено

на заседании совета _____ 2013 г.

протокол № _____

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

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

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

В учебно-методическом комплексе по дисциплине «Основы драматургии и сценарного мастерства» подобраны материалы, которые направлены на подробное изучение вопросов, связанных с теорией драмы и основами сценарного мастерства. Раскрываются основные технологии при подготовке сценарного плана и полного сценария спортивно-художественного представления с учетом специфических выразительных средств, методики составления двигательных композиций. Рассматривается театрализация как творческий метод в массовых спортивно-художественных представлениях.

Представленный учебно-методический комплекс составлен в соответствии с образовательным стандартом, учебными планами и «Положением об учебно-методическом комплексе на уровне высшего образования». В нем содержатся все разделы, предусмотренные «Инструкцией по составлению учебно-методического комплекса», утвержденной Советом БГПУ. В учебно-методическом комплексе по дисциплине «Основы драматургии и сценарного мастерства» содержатся разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный. В разделы включены: учебные программы (базовый и рабочий варианты), конспекты лекций, материалы к самостоятельной работе студентов, методические рекомендации, задания для проведения проверочных работ, экзаменационные вопросы, учебник, список рекомендуемой литературы.

Цели УМК:

Теоретическая и методическая помощь студентам в изучении дисциплины в формирование системного представления о роли и участии режиссера-сценариста в создании массовых спортивно-художественных программ; приобретение знаний, умений и навыков, необходимых режиссеру-сценаристу для составления спортивных композиций, организации спортивно-художественных программ и методически грамотного проведения репетиций; развитие образного, творческого мышления; раскрытие творческого потенциала. Помощь студентам в овладении знаниями по теории литературы, в частности, в области драматургии, формирования умений и навыков,

необходимых для создания авторских и компилятивных сценариев спортивно-художественных представлений.

Задачи:

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

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

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

В результате освоения дисциплины «Основы драматургии и сценарного мастерства» студент должен

знать:

– основы теории драмы как рода литературы;

– приемы композиционного построения инсценировок прозы для режиссерского воплощения;

– структуру сценария и его композиционного построения на открытых площадках и в закрытых помещениях;

уметь:

– осуществлять выбор высокохудожественной прозы и переложение ее на сценический язык как основы драматургии;

– создавать инсценировку или сценарий;

– использовать цвето-музыкально-пластический контрапункт, как основу метафоры номера, представления.

Характеристика рекомендуемых методов и технологий обучения:

1. Определение темы разрабатываемого литературного жанра как социальной проблемы.

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

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

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

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

Тема 1.1. ВВЕДЕНИЕ В ПРЕДМЕТ. ТИПЫ И ЖАНРЫ ДРАМАТУРГИИ

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

1.

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

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

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

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

2.

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

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

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

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

Наиболее известные эпосы:

шумерский Эпос о Гильгамеше, древнееврейский Ветхий Завет (Танах), индийские «Рамаяна» и «Махабхарата», греческие «Илиада», «Одиссея», «Аргонавтика», италийская «Энеида», древнегерманский «Песнь о

Нибелунгах», скандинавские «Старшая Эдда», «Младшая Эдда», русские былины «Слово о полку Игореве», французские *chanson de geste* «Песнь о Роланде», испанская «Песнь о моём Сиде», ирландские саги уладского цикла, грузинский Витязь в тигровой шкуре

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

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

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

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

3.

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

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

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

Комедия. Согласно традиции комедия определяется тремя критериями:

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

Комедия – предопределяется конфликтом между желаниями и общественными нормами.

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

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

В XVIII веке (эпоха Просвещения) появились пьесы, где признаки трагедии и комедии соседствуют. Этот новый жанр и получил название драма.

Следовательно ДРАМА – это и один из трёх родов литературы и в тоже время жанр внутри одноименного рода.

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

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

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

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

Поджанры ДРАМЫ (как литературного рода):

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

В XVIII ст. возник ещё один вид пьес – мелодрама (греч. мелос – песнь, мелодия и драма). Первоначально такие спектакли действительно сопровождались музыкой. Позже мелодрамой стали называть пьесы, где изображаются ужасные события, но всё завершается, как правило, хорошо:

добрые люди, пережив горе и потрясение, обретают тихую гавань, а злодеи либо умирают, либо заканчивают свою жизнь за решеткой. Персонажи мелодрамы всегда говорят на повышенных тонах, сопровождая речь резкими жестами, горько плачут или рыдают. В отличие от трагикомедии, зло и добро резко разделены, нравственные выводы не терпят разночтений. Сюжеты и приёмы мелодрамы широко используются в создании современных телесериалов. На рубеже XVIII – XIX вв. в европейских театрах очень популярен стал жанр водевиля. Это вид пьес, где текст (либо прозаический, либо поэтический) всегда чередуется с весёлыми, шутливыми куплетами. В нем много анекдотов, незатейливых нравоучений и т.д.

Также отметим такие драматургические жанры как хроника, комедия-балет (Мольер), трагикомическая сказка (Гоцци), фарс (Шеридан), ауто — поджанр драмы, род религиозно-аллегорических одноактных драматических представлений на библейские и евангельские сюжеты в Испании и Португалии, распространённых со 2-й половины 13 до 18 века.

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

4.

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

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

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

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

XIX век с его ориентацией на литературу критического реализма обратил художников к новым темам и заставил размышлять над новыми проблемами: в литературу усилиями Пушкина и Гоголя вошел «маленький» человек, и возник вопрос о его месте в обществе и взаимоотношениях с «большими» людьми; важнейшей стала женская тема, а вместе с ней и так называемый общественный «женский вопрос»; много внимания этой теме уделяли А.Островский и Л.Толстой; тема дома и семьи обрела новое звучание, и Л.Толстой изучал природу связи воспитания и способности человека быть

счастливым; неудачная крестьянская реформа и дальнейшие общественные потрясения пробудили пристальный интерес к крестьянству, и тема крестьянской жизни и судьбы, открытая Некрасовым, стала ведущей в литературе, а вместе с ней и вопрос: как сложится судьба крестьянства и т.д.

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

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

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

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

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

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

б.

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

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

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

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

Механизм диалога:

- смена темы - когда одна тема вызывает другую (часто ассоциативно);
- подхват темы - тема, начатая одним лицом, раскрывается другим;

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

Диалог – основная форма текстового изложения.

Драматический диалог конструируется, как:

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

Принуждение – сопротивление, попытка отвлечь в сторону, или уступка и т.п.

Нападение, удар – контрудар, или отступление; или уступка и т.п.

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

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

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

Приемы построения речей лиц в монологе:

1. Тема раскрывается монологно при отсутствии других лиц.

2. Тема раскрывается монологно в присутствии других лиц.

Полиалог – обмен репликами большим количеством персонажей.

Реплика – текст, произнесённый одним персонажем в расчёте на ответ другого.

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

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

1. Ремарки-характеристики («в поддевке», «в сапогах»);

2. Жестовые – определяют движения тела в ограниченном пространстве.

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

Контекст. Происходит от лат. contextus (тесная связь, соединение, сцепление).

Это относительно законченный по смыслу отрывок устной речи или текста, в пределах которого наиболее конкретно и точно выявляется смысл и значение каждого входящего в него элемента (слова, фразы, совокупности фразы).

Подтекст – это комментарий необходимый для правильного восприятия пьесы.

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

чтобы они окрасили данную конкретную фразу, и называют это поисками подтекста. Это неверно.

Тема 1.2. КОНСТРУКЦИЯ И КОМПОЗИЦИЯ ДРАМЫ

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

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

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

1.

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

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

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

2.

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

Аристотель утверждал построение трагедии на трёх основных моментах: изложение — завязка, перипетия — поворот к лучшему или худшему, и

развязка — катастрофа. Эти три момента составляют три акта, но при расширении действия, между этими частями вводятся в позднейших пьесах ещё дальнейшие акты, обыкновенно нечётное число, чаще всего пять. В индийских драмах число актов значительно больше, а в китайских доходит до 21.

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

Но разделение пьес на акты. есть вообще драматургический прием сравнительно позднего происхождения. Древние трагики с их идеальной конструкцией формы все-таки не делили своих трагедий на акты — это было за них сделано их комментаторами и переводчиками. Не знают деления на акты и старые испанские мастера.

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

Современные драматурги делят свои пьесы почти произвольно.

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

3.

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

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

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

Действие идет от причин к последствиям (прогрессивно), поэтому в начале драмы излагаются первые действия, поскольку они даны в характерах действующих лиц (изложение, *expositio*); окончательные последствия (развязка) сосредоточены в конце драмы (катастрофа). Средний момент, когда

происходит перемена к лучшему или худшему, называется перипетией. Эти три части, необходимые в каждой драме, могут быть обозначены в виде особых актов или стоят рядом, нераздельно (одноактные драмы).

Драматический процесс

Единое действие

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

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

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

Драматический узел

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

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

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

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

Итак: для возникновения драмы необходимо:

- 1) единое действие героя,
- 2) драматический узел обстоятельств и событий, противоборствующих герою и – одновременно – разжигающих его желания.

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

4.

А. Конфликт

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

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

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

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

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

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

Пример противоречия: У Джульетты любовь случилась, а её за другого выдать собираются. Конфликт. А тут ещё Ромео брата возлюбленной убил. Обострение конфликта. Лоренцо подсказал спасительное решение – поворот

конфликта. И всё это происходит на фоне перманентной вражды двух родов, параллельной борьбы герцога с убийцами-дуэлянтами.

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

Внешние виды конфликта

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

Внутренний вид конфликта

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

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

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

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

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

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

Формы развития конфликта могут быть следующими:

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

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

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

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

Ситуация и коллизия - сопутствующие конфликту понятия.

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

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

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

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

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

Б. Линия борьбы. Действие - контрдействие

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

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

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

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

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

В некоторых драмах, главным образом у Шекспира, встречается параллельная драматическая борьба; то есть параллельно основному столкновению разыгрывается, в более мелком масштабе, аналогичная борьба между второстепенными действующими лицами.

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

Элементарную форму драматического действия принимает борьба двух действующих лиц, из которых одно является носителем единого действия, другое – контрдействия. Пример: «Моцарт и Сальери». Драматическая борьба сразу приобретает большую сложность при участии третьего лица, иногда

борющиеся стараются привлечь его на свою сторону. Много драм построено на взаимоотношении трех лиц, остальные участники драмы играют дополнительную роль.

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

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

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

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

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

В. Событийный ряд

Событие – факт, происшествие, которое случилось «здесь и сейчас» и меняет линию поведения действующих лиц. Событие – естественное порождение конфликта, результат столкновения как минимум двух взаимно противоположных интересов, целей, мировоззрений, в одном месте и в одно время, поэтому основным признаком, отличающим событие, будет выявленный факт, который в свою очередь вызывает конфликтные отношения и побуждает их к действию. Событие составляет основу сюжета.

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

Событийный ряд состоит из основных элементов:

Исходное событие;

Основное событие («и вдруг»);

Центральное событие (кульминация – перелом борьбы);

Финальное событие (развязка);

Главное событие (сущность пьесы).

Г. Тема, сюжет, фабула, интрига

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

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

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

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

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

5.

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

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

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

Пролог

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

Экспозиция

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

Экспозиция должна быть тесно связана с основным действием. Драматург должен предполагать, что он пишет для людей, которые ровно ничего не знают

о его материале, за исключением немногих исторических тем. Драматург должен дать читателям понять:

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

Завязка

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

Пьесы Шекспира используют конкретный конфликт для установления причин действия. «Макбет» начинается со зловещих заклинаний ведьм, вслед за чем мы узнаем, что Макбет одержал великую победу. «Гамлет» начинается немой картиной – по сцене безмолвно проходит призрак. В обоих случаях объем сообщенных сведений прямо пропорционален силе созданного напряжения.

Развитие действия

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

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

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

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

Наращение действия в драме достигается:

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

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

Кульминация

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

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

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

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

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

Развязка

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

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

В развязке должны быть завершены судьбы всех главных действующих лиц.

Эпилог

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

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

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

1.

Драматические произведения (как и эпические) – есть авторские сочинения, которые воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения. Но развернутое повествовательно-описательное изображение в драме отсутствует. Авторская речь здесь вспомогательна и эпизодична. Списки действующих лиц, сопровождаемые краткими характеристиками, обозначение времени и места действия, описания

сценической обстановки в начале актов и эпизодов, а также ремарки (комментарии к отдельным репликам героев и указания на их движения, жесты, мимику, интонации) – это побочный текст драматического произведения. Основной текст – цепь высказываний персонажей, их реплик и монологов => именно диалог – основная форма текстового изложения (в теме 1.1)

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

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

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

2.

При работе над эпическим произведением или прозой никак не в меньшей, а может быть даже и в большей степени, чем в работе над драмой, перед режиссером возникает проблема трактовки произведения. Потому, что литературный материал не только должен быть представлен, но и расшифрован на языке театра.

ИНСЦЕНИРОВКА

Инсценировка – несколько значений:

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

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

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

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

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

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

Инсценирование:

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

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

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

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

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

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

Главные элементы сценария:

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

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

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

Сюжет можно сравнить с деревом, имеющим ствол и основные ветви. Узнаваемость деталей (в широком смысле этого слова) служит тысячами мелких веточек с зелеными листочками, то есть дает дереву жизнь. Детали должны работать. Наличие на сцене большого количества инертных (то есть не работающих) деталей размывает внимание зрителя и в конечном итоге вызывает скуку. Четкую характеристику активной (то есть работающей) детали дал А. П. Чехов: «Если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить». Это конструктивная формула для активизации всех компонентов драмы, вовлеченных в сюжетное развитие общей идеи.

Основные аспекты детали:

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

Сценарий предполагает сюжетосложение и построения диалога.

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

В инсценировке важен поиск сценической формы (как?) и сценического образа. Сценический образ – в узком смысле – конкретное содержание картины жизни или характера персонажа, воссозданных драматургом, режиссером, актерами и художником.

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

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

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

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

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

ВЫБОР МАТЕРИАЛА ДЛЯ СОЗДАНИЯ ИНСЦЕНИРОВКИ предполагает:

1. Выбор произведения.
2. Поиск формы и стилистики инсценировки, адекватной авторской первооснове.
3. Написание инсценировки с учетом места и времени действия, главной конфликтной ситуации и целей действующих лиц.

4. Разработка композиции инсценировки.

5. Воплощение инсценировки на рабочей площадке.

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

Этапы работы над инсценировкой

ИНСЦЕНИРОВКА ПРОЗЫ.

Этапы работы над инсценировкой:

1. Отбор событий, которые лягут в основу сценария. Написание сценария.

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

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

Работа над инсценировкой:

1) Почти полностью опускается описательная часть, местами она переносится в ремарки.

2) Перенос основного текста в форму диалогов, монологов, реплик. Наиболее важные для произведения части могут подаваться через лицо от автора, или приемом "текст за кадром", или частью могут войти в диалог.

3) Выделение основной сюжетной линии, и иногда решение вопроса об ограничении действующих лиц, они могут оставаться за рамками сценической композиции. Действие должно быть сконцентрировано и в смысле времени, и в смысле места действия, поэтому некоторые сцены могут переноситься во времени и в пространстве. Действие должно, развиваться непрерывно и по нарастанию.

Инсценировка имеет композиционную структуру:

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

ИНСЦЕНИРОВКА СТИХОТВОРЕНИЯ.

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

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

ИНСЦЕНИРОВКА БАСНИ.

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

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

Два принципа инсценировки басни:

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

ИНСЦЕНИРОВКА ПЕСНИ.

- 1) Определение идеи (то есть то, что я хочу сказать) чрезвычайно важно для постановщика, расплывчатая формулировка приводит к расплывчатому сценическому решению. Без подробного определения идеи невозможен интересный замысел.
- 2) Задумать новое содержание, основанное на музыкальной стихии песни, ее темпо-ритмической структурой.
- 3) Во главе всего — эмоциональное, чувственное содержание песни.
- 4) Категорически отказаться от иллюстративного воспроизведения текста на сцене, так как это приводит к обедненному содержанию песни.
- 5) Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов.

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

Раздел 2. СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО

Тема 2.1 Ключевые понятия теории сценарного мастерства

1. Понятие массового праздника (МП), его функции

2. Понятия «зрелище» и «представление». Типология зрелищ и представлений

1.

Праздник – неотъемлемая составляющая человеческого группового взаимодействия со времен появления *homo sapiens*. Человек нуждался не только в единении, в солидарности, в круговороте стрессово-экстремального бытия, он, как в воздухе, нуждался в хорошем оптимистическом настроении. Праздник изгонял стрессы и скуку, люди тосковали без эмоциональной подпитки друг друга. Уже у обезьян наблюдается эффект слияния, когда в стрессовой ситуации они бросаются друг к другу и обнимаются, прижимаются. Праздник воздействует на чувства человека через художественные образы, вызывает у него яркие переживания, способствует формированию разнообразных чувств.

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

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

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

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

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

Сценарно-режиссерская работа по подготовке и проведению самого праздника включает не только творческую работу, но и работу по координации работы всей команды организаторов и участников, т.к. только в случае эффективно выстроенной организационной работы и достигается желаемый результат и успех.

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

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

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

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

Массовый праздник – это социально-художественное, многофункциональное явление.

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

Массовый праздник относится к разряду художественных зрелищ.

2.

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

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

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

Зрелища имеют продолжительную историю.

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

В области искусства термин «зрелище» иногда употребляют в качестве синонима слова «представление» – театральное, концертное и другие. Однако, несмотря на этимологию термина, к зрелищным искусствам относятся не все его виды, воспринимаемые с помощью зрения. Живопись или скульптура

относятся к изобразительным видам искусства. В этой классификации определяющим становится присутствие зрителя, являющегося полноправным соавтором зрелищного искусства.

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

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

Типы зрелищ:

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

Виды зрелищ:

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

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

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

важным и существенным в зрелище и тем самым стимулировать и «принудительно направлять вовлечения зрителя в действие.

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

Каждый компонент зрелищного действия обращен к зрителю, подчинен организации его внимания, его впечатлений. Речь (слово), пластика (жест), вещественная среда, динамические, механические эффекты составляют систему воздействия, развернутую на зрителя. Именно так: не перед зрителем, не для зрителя, а на зрителя. Этот терминологический нюанс подчеркивает нацеленность зрелища, каждого его элемента на восприятие и оценку активно действующей коллективностью. Понятие «развернутость на зрителя» позволяет выделить некую основу для объединения зрелищ по наиболее общему для них признаку и подойти к определению специфики разнохарактерных явлений зрелищного типа. «Развернутость на зрителя» позволяет прояснить понятия «зрелище», «зрелищность». Развитие зрелищных форм самого широкого плана дает возможность под понятием «зрелищность» иметь в виду систему экспрессивно-динамических эффектов и приемов вовлечения зрителя в действие с заранее рассчитанным результатом. Можно предположить, что, прибегая к насильственному вовлечению зрителя в действие, режиссер ставит целью увеличить запас «принудительной внушаемости» зрелища. Его создатель, стимулируя зрителя, придает и самому зрелищу необходимый импульс, чтобы акцентировать внимание на том, что представляется наиболее важным и значительным. Сама по себе стимуляция зрительского внимания вполне допустима. Но эта функция зрелища оборачивается порой своей противоположностью, и вместо вовлечения зрителя может произойти разрыв внутренних связей между действием и эстетическим переживанием.

Типология представлений: спортивно-художественное, театр под открытым небом («площадной театр» – различные виды театральных представлений на площадях и улицах, публицистическое (репортаж, интервью, ораторская речь и др., характеризуется наличием общественно-политической лексики, логичностью, эмоциональностью, оценочностью, призывностью. Цель – воздействие на людей в сферах политико-идеологических, общественных и культурных отношений. Информация предназначена не для узкого круга специалистов, а для широких слоёв общества, причём воздействие направлено не только на разум, но и на чувства), документально-художественное, сатирическое, представление-пантомима, представление-юбилей, фольклорное представление, театрализованный концерт, шоу-программа, эстрадное ревю (представление из отдельных сцен, номеров, объединённых между собой общей темой. Подобно оперетте и мюзиклу, ревю соединяет музыку, танец и обмен репликами между артистами в цельное сценическое представление. В то же время ревю отличается от двух первых театральных жанров отсутствием

единой сюжетной связки в постановке. Чаще всего ревью посвящается какой-либо теме или историческому событию; название его воспринимается как символ этой темы, содержание самого ревью представляет собой сменяющие друг друга номера одиночных исполнителей и танцевальных ансамблей, иллюстрирующих её. Жанр ревью близок к варьете, к циркоподобному с использованием акробатических номеров американскому водевилю и кабаре) и мюзикл.

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

Тема 2.2 ДРАМАТУРГИЯ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

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

1.

Специфика, драматургии массового зрелища в

1) документальности.

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

Использовать конкретные факты, положить их в основу сценариев массовых зрелищ - это значит, прежде всего изучать и хорошо знать жизнь конкретной

человеческой общности, черпать из нее темы и сюжеты, рассказывать о реальных, жизненных событиях. Без такого жизненного материала немислим любой праздник. Разумеется, степень документальности в различных массовых зрелищах может быть разной: от театрализованного представления или вечера-портрета по биографии героя до символического действия на площади, ассоциирующегося с реальным событием.

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

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

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

Сущность театрализации выдвигает важнейшее методическое требование: в сценарной разработке любой, даже самый всеобщий, праздник, знаменательное событие, торжественная дата должны быть конкретизированы до уровня той

общности людей, в которой отмечают. А это значит, что в первую очередь необходимо точно подобрать героев театрализации. Их судьбы, их жизнь, трудовая деятельность должны перекликаться с празднуемым событием, быть созвучны ему. Именно в показе таких людей, в воздействии образа современника, его яркого положительного примера - воспитательная суть театрализации, которую необходимо максимально использовать.

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

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

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

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

наиболее выигрышные черты, выявляющие общность ситуативного настроения героя с участниками праздника, располагающие аудиторию к совместному действию.

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

2) театрализации,

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

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

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

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

Театрализация всегда ситуативна, вызывается определенными социальными потребностями личности, которые должны быть реализованы организаторами в

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

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

3) построены на действиях массы людей.

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

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

Важной специфической чертой драматургии массового праздника является их

4) синтетический, комплексный характер,

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

Массовый праздник обычно использует несколько разных площадок, которые действуют одновременно или поочередно. На них проходят разного рода действия: выступления хоров, оркестров, спортивных и хореографических коллективов. Причем все это не механическое объединение нескольких разнообразных действий, а действие единое, скрепленное одним замыслом, подчиняющееся единой теме массового праздника, тщательно разработанное в

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

Каждое массовое театрализованное действие отличается

5) своей индивидуальностью, неповторимым решением, так как происходит только один раз. Поэтому тут большое внимание уделяется сценарию. Работу над созданием драматургии зрелища в большинстве случаев выполняет сам режиссер-постановщик.

Сценарий массового театрализованного зрелища является

б) комплексным,

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

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

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

2.

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

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

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

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

Компилятивный сценарий – соединение фрагментов разных известных драматургических сюжетов.

Независимо от жанра массового зрелища, сценарий включает в себя:

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

Написание сценария массового зрелища предполагает определение:

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

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

3.

Основные этапы работы над сценарием театрализованного массового действия.

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

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

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

Тема и идея неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу сценария. Однако для создания сценария мало определить только тему и идею. Зачастую в сценариях массовых зрелищ не хватает конкретного сюжета, то есть основного, развивающегося по ходу

действия события или цепи событий. Следовательно, поиски яркого, интересного сюжета – неотъемлемая часть работы над сценарием, важное драматургическое требование. Избрав сюжет, нужно организовать художественный и публицистический материал сценария так, чтобы он отвечал теме и идее. Сюжет должен быть воплощен от события к событию. Наиболее распространенными способами такого построения сюжета для массового зрелища является хронологический и ретроспективный.

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

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

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

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

Выше упоминалось о том, что театрализованное массовое зрелище не имеет прямой логической последовательности действия. Она предусматривает

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

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

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

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

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

4.

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

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

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

Нарастание действия – развитие до кульминации и развязки.

Завершенность каждого отдельного эпизода как самостоятельного элемента зрелища.

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

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

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

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

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

5.

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

Основные принципы монтажа:

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

А) К наиболее распространенным приемам художественного монтажа относится контрастность. Контрастность как прием монтажа основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. В сценарии театрализованного массового

зрелища можно сопоставлять по контрасту не только отдельные номера, но и отдельные эпизоды, части номеров, как бы заставляя зрителя беспрерывно сравнивать два факта, два явления, два действия, одним усиливая другое, благодаря чему достигается острая выразительность, идейная направленность и художественная целостность. Монтаж по контрасту – один из самых сильных и наиболее распространенных приемов подлинно конфликтного отражения противоречивой действительности в театрализованном представлении. Чаще всего конфликтность выступает в сценарии как внутренняя контрастность тем, как определенное построение и сочетание эпизодов и номеров, создающих в целом органический сплав. Именно органический сплав форм и художественно-выразительных средств отражает важные, существенные моменты развивающейся, меняющейся действительности.

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

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

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

Этот принцип как бы построен на основе контрпункта.

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

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

Монтаж в создании театрализованного массового зрелища является не только техническим приемом, но и творчески осмысленным процессом, когда критично, аналитично и синтетично воспринимается весь материал. Успех

массового зрелища зависит от того, насколько режиссер владеет методом монтажа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ:

Для зрелища нужны следующие элементы: во-первых, действительный подъем масс, действительное желание их откликнуться всем сердцем на событие, которое празднуется; во-вторых, известный минимум праздничного настроения, который вряд ли может найтись во времена, слишком голодные и слишком придавленные внешними опасностями; в-третьих, талантливые организаторы нужны в качестве целого штата помощников, способных внедриться в массы и руководить ими. При этом руководить не искусственно, а так, чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазм, насквозь искренний замысел руководителей, с другой, сливались между собой. Зрелища непременно должны делиться на два существенно различных акта. На массовое выступление в собственном смысле слова, которое предполагает движение масс из пригородов к какому-то единому центру, а если их слишком много – к двум-трем центрам, где совершается какое-то центральное действие типа возвышенной символической церемонии. Это может быть спектакль, грандиозный, декоративный, фейерверочный, сатирический или торжественный, сопровождаемый громовым хоровым пением, согласованной и очень многоголосной музыкой, носящий характер торжества в собственном смысле этого слова. Во время самых шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственного декорированного устройства арок. Хорошо, если бы в меньшей степени и несколько меньшими группами организовано было шествие вечером при факельном или другом каком-нибудь искусственном освещении, что, например, создало несколько удивительных звучных аккордов во время петроградских празднеств: шествие объединенных пожарных всего Петрограда в ярких медных шлемах и с пылающими факелами в руках.

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

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

Тэма 2.3 СЦЕНАРНО-РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ МАССОВОГО СПОРТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

План:

1. Общая характеристика сценарно-режиссерского замысла
2. Идеино-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла
3. Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла
4. Обстоятельства, влияющие на рождение сценарно-режиссерского замысла
5. Сценарно-режиссерский замысел всего представления
6. Сценарно-режиссерский замысел отдельного эпизода

1. Общая характеристика сценарно-режиссерского замысла

Первоосновой любой творческой деятельности, в том числе художественной, является замысел, в котором автор четко программирует конечный результат. Зарождение замысла и его воплощение, т.е. весь творческий процесс создания художественного произведения, зависит не только от личности автора, но и от специфики того или иного жанра (вида) искусства, и в каждом случае осуществляется по определенной технологии.

В настоящее время разработать сценарно-режиссерский замысел массового спортивно-художественного представления труднее, чем его поставить. Объясняется это возросшим уровнем культуры и ожиданий зрителей, уровнем самого жанра, специфичностью выразительных средств, а главное - сложностью творческого процесса создания сценария.

Мы часто говорим: "придумать эпизод". Замысел постановки называем "задумкой". Человеку, неискушенному в художественном творчестве, все это кажется делом очень простым. В действительности все гораздо сложнее. Вот, например, что пишет по этому поводу Б.А.Покровский: «Режиссер хорошо придумал» - часто слышатся комплименты в адрес той или иной поставленной сцены. Могу заверить, что придумать ничего путного и мало-мальски образного нельзя. Правильнее сказать: придумалось как бы само собой. А это результат большой, всесторонней сознательной деятельности. Очень плохо, когда наш брат-режиссер насилует разум в придумывании чего-то оригинального».

Тот, кто по-настоящему занимается творчеством, знает, сколько нужно приложить воли, упорства, труда, бессонных ночей, чтобы "придумалось как бы само собой". Не случайно Л.Н.Толстой говорил, что только тот может творить, кто способен к усидчивому, настойчивому труду, к "страшной работе", как он называл творчество писателя. Известно, что только в состоянии особого напряжения, подъема творческих сил и способностей человека приходит желанная гостья творческого процесса – вдохновение. «Психологически вдохновение – это полное сосредоточение внимания на предмете творчества с эмоциональным "погружением в него", с полной отдачей и отвлечением от всего остального, максимальное обострение сознания, максимальная ясность его. В момент вдохновения наиболее ярко проявляется одна из важнейших психологических особенностей творческого процесса - совместная работа воображения, мышления, чувствования. ...Образы, созданные воображением творца, сами становятся источником эмоционального подъема, источником новых чувств. Но вдохновение не "дар

Божий", а прежде всего результат правильно организованного длительного и кропотливого труда. "Вдохновение - награда за каторжный труд" - вот что говорил об этом Илья Ефимович Репин»|

Организовать творческий труд - не простая задача. Дело здесь не только в соблюдении режима труда, усидчивости и кропотливости в работе. Огромное значение имеют профессиональные качества автора, его знание мельчайших особенностей жанра, опыт сценарной и постановочной деятельности.

Приступая к созданию массового представления на стадионе, режиссер-постановщик должен найти ответы на три вопроса, которые в основном определяют конечный результат постановки, а также конкретизируют направление творческого процесса:

1. Что я буду ставить? 2. Как я буду ставить? 3. С кем я буду ставить?

Ответ на первый вопрос включает идейно-тематическую основу представления и его жанр. Второй вопрос раскрывает постановочное режиссерское решение представления в целом и отдельных его эпизодов, художественное и музыкальное оформление. Третий касается участников представления (количество, пол, профессиональный состав, принадлежность к организациям, уровень подготовленности и пр.), а также возможностей использования так называемых вставных номеров, различных по содержанию, характеру и жанру.

Являясь результатом коллективного труда, массовые представления на стадионе требуют высокой ответственности и самостоятельности в творческой деятельности каждого члена режиссерско-постановочной группы. Поэтому определение ее состава (главный художник, музыкальный руководитель, главный балетмейстер, режиссеры-постановщики отдельных эпизодов и номеров) становится еще одним делом первостепенной важности для главного режиссера-постановщика.

Решение всех названных вопросов на стадии рождения сценарно-режиссерского замысла приводит к единству все элементы, все узлы того необычайно сложного художественного произведения, каким является массовое спортивно-художественное представление на стадионе.

2. Идейно-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла.

Тематика массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, как правило, тесно связана с жизнью страны, ее прошлым и настоящим, важнейшими событиями в области внутренней и внешней политики, достижениями, юбилейными датами, проведением крупнейших международных форумов, включая Олимпийские Игры, Всемирные фестивали молодежи и студентов, Универсиады и т.п. Таким образом, если говорить о выборе темы для массового спортивно-художественного представления на стадионе, то в этом нет проблемы. Тема всегда конкретна, т.к. отражает определенные события в жизни общества. Проблема в другом – в глубине решения отражаемых в теме событий. А здесь уже в силу вступают особенности жанра, требующие очень масштабного образного раскрытия темы. Важно, чтобы сама тема массового спортивно-художественного представления была адекватна возможности ее образного решения и отражала бы наиболее

существенные, масштабные события и явления в жизни общества. Практика показывает, что чем масштабнее взятая тема, тем активнее участвует главный герой представления - масса - в ее образном решении.

Если тема отражает определенные жизненные явления, события, факты, то идея - это их авторская оценка, главная мысль, позиция автора, пронизывающая все эпизоды и номера, являющаяся как бы стречем, благодаря которому представление становится единой, логически законченной композицией. В массовом спортивно-художественном представлении может раскрываться несколько тем, но идея всегда должна быть одна. Идея и темы неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу представления.

Возьмем, к примеру, праздник открытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов. В нем раскрывались три темы: антиимпериалистическая солидарность молодежи мира; борьба молодежи за мир против атомной войны; интернациональная дружба молодежи планеты. Все эти темы были выбраны сценаристами праздника не случайно. Они составляли девиз фестиваля в Москве: "За антиимпериалистическую солидарность, мир и дружбу". Главной же мыслью авторов, пронизывающей все эти темы и связывающей воедино все эпизоды, явилась идея: "Молодежь, будьте бдительны: настоящее и будущее планеты Земля в Ваших руках!"

Массовые спортивно-художественные представления на стадионе тяготеют к широким обобщениям темы и ее образному решению, а логика развития действия, расстановка эпизодов и номеров, отбор содержания осуществляются в основном на уровне идеи представления.

3. Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла

Идейно-тематическая основа - это только одна из сторон творческой деятельности режиссера-постановщика, связанная со сценарной частью замысла. Работа здесь в основном направлена на отбор содержания, расстановку смысловых акцентов в отдельных эпизодах и представлении в целом. Другая, не менее важная составная часть замысла, - его постановочная основа, которая в деятельности режиссера-постановщика в конечном итоге завершается принятием постановочного решения.

Постановочное решение - воплощение в действие идейно-тематической основы замысла с оптимальным использованием выразительных средств, специфики и возможностей жанра.

Если для режиссера театра исходным началом для принятия постановочного решения является выбранная им пьеса, то для режиссера-постановщика массовых спортивно-художественных представлений на стадионе такой первоосновы просто не существует. Ему самому или в содружестве со сценаристом приходится ее создавать.

Для спортивного режиссера принятие постановочного решения, т.е. ответ на вопрос "Как я буду ставить?", является наиболее ответственным этапом в его работе над постановкой. Тем более, что ответить на него не просто, особенно в жанре массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, где

действует особый герой - масса, где выразительные возможности смыслового решения ограничены, а повторы противопоказаны.

Если тематическая основа сценарно-режиссерского замысла часто определяется социальным заказом на массовое представление со стороны его организаторов, то отбор содержания, постановочное решение и идейная основа представления остаются задачей режиссера-постановщика. Только он-специалист, в совершенстве знающий специфику и владеющий всеми возможностями жанра, может успешно решить эту сложную задачу.

Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла неразрывно связана с его идейно-тематической основой. Более того, тема и идея должны стоять над постановочным решением. Это своего рода оселок, на котором выверяется и шлифуется любая творческая мысль или постановочная идея режиссера. Часто приходится отказываться от интересных творческих находок, если они в должной мере не отражают заданной темы или не соответствуют идее представления. В этом случае режиссер должен быть объективен, тверд и безжалостен к себе, даже если на эту работу затрачено много времени и сил.

С другой стороны, работая над идейно-тематической основой замысла, например, отбирая содержание для воплощения в действие той или иной темы и расставляя смысловые акценты в эпизодах или представлении в целом, режиссер-постановщик каждый раз как бы пропускает все отобранное через призму постановочных возможностей жанра. И здесь нередко бывает так, что оригинальная сценарная мысль не поддается воплощению в действие, т.к. не может быть выражена главным героем постановки - массой участников. И в этом случае режиссеру приходится отказываться от задуманного и продолжать поиск. В целом, если режиссер-постановщик не чувствует этой важнейшей взаимной связи между идейно-тематической и постановочной основами замысла, то он, как правило, обречен на неудачу.

Часто рождение замысла, отвечающего всем требованиям постановки и удовлетворяющего автора, происходит совершенно неожиданно, когда он уже начинает терять веру в свои силы. Но чем больше затрачено труда на поиск, тем радостнее воспринимается каждый, даже малый творческий успех, вселяющий уверенность, так необходимую режиссеру в дальнейшей работе над постановкой.

4. Обстоятельства, влияющие на рождение сценарно-режиссерского замысла.

Практически работа над замыслом постановки начинается с социального заказа на представление и изучения объективных условий, способных оказать влияние на творческий процесс.

Массовые спортивно-художественные представления на стадионе проводятся не часто. Как и другие народные гуляния и зрелища, они требуют соответствующей праздничной ситуации, которая создается в народе с приближением того или иного политического или гражданского события. Инициаторами крупных по масштабу стадионных представлений в районе, городе, республике, стране являются государственные органы, партии, ведомства или организации. Таким образом, проведение массовых спортивно-

художественных представлений зависит не только от идей режиссера, но и от объективных причин, связанных с жизнью и деятельностью людей в стране, городе, районе.

Ниже рассматриваются наиболее важные факторы, влияющие на рождение сценарно-режиссерского замысла представления.

а)Идейно-тематическая направленность представления.

Идейно-тематическая основа и содержание представления обычно обсуждаются при встрече главного режиссера-постановщика и заказчика. Практика показывает, что массовые спортивно-художественные представления на стадионе охватывают, как правило, не одну тему, а несколько, связанных с наиболее важными прошедшими или приближающимися событиями в стране за определенный период времени. Кроме того, в представлении всегда должны быть отражены важные политические события, которыми живет страна на день праздника.

В отдельных случаях заказчик рекомендует режиссеру тематику представления. Например, при постановке праздника открытия VIII Спартакиады, которая проходила в Москве летом 1983 года, главный режиссер конкретно получил от заказчика (Спорткомитета СССР), помимо главной темы, отражающей состояние физической культуры и спорта в стране, еще и другие темы: "60-летие СССР", "40 лет Победы в Великой Отечественной войне", "О спорт, ты - мир!", а также тему интернациональной дружбы спортсменов (в VIII Спартакиаде участвовало около двух тысяч зарубежных спортсменов).

В других случаях идейно-тематическое решение представления целиком доверяется режиссеру-постановщику. Например, при постановке праздников открытия и закрытия XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве (1985 год) идейно-тематическая основа представлений была полностью разработана главным режиссером и представлена заказчику в виде сценарной заявки.

б)Экономические возможности постановки.

Это вопрос первостепенной важности, т.к. от него зависят масштаб, степень материального оснащения и художественного оформления праздника, в том числе качество костюмов и реквизита, степень трансформации сценической площадки, организация репетиционной работы и т.п. Естественно, экономический уровень постановки отражается и на творческой деятельности режиссера-постановщика, для которого очень важно определить свои возможности в зависимости от особенностей финансирования представления.

в)Участники и их возможности.

Режиссер-постановщик должен тщательно изучить "главного героя" – участников постановки. Во-первых, выяснить вопросы количественно состава, Если с этим проблемы нет, то режиссер-постановщик решает вопрос о количестве участников в зависимости от композиции представления и отдельных его эпизодов. Во-вторых, необходимо получить информацию об уровне физической, в частности, гимнастической подготовки участников, их опыте участия в подобных массовых представлениях. В-третьих, нужно

договориться о возможности включения в представление спортсменов высокой квалификации или представителей отдельных видов искусства.

г) Временные условия постановки.

Когда будет проводиться праздник, его продолжительность, время суток (днем или вечером) вопросы, с которыми обязан ознакомиться режиссер. Особое значение для его творческой деятельности имеет время суток проведения праздника, т.к. это связано с выбором выразительных средств.

д) Репетиционные возможности постановки.

От организации репетиционной работы во многом зависят сложность и качество постановки. Наилучший вариант, когда для подготовки представления организуются специальные сборы, и участники занимаются только подготовкой к выступлению. В этом случае высокое качество и успех представлений гарантированы. Однако такой способ подготовки реален только для очень ответственных и престижных для страны праздников. Чаще репетиционная работа с массой участников проводится без отрыва от их учебы или производственной деятельности. В этих условиях подготовка, естественно, усложняется. Гарантировать успех постановки здесь можно лишь в том случае, если организаторами будет обеспечена дисциплина посещаемости участников на каждой репетиционной точке. Только при стопроцентной посещаемости репетиций возможно качественно решать постановочные задачи.

Большое значение имеют продолжительность и ритмичность репетиционной работы. Практика показывает, что чем чаще проводятся репетиции, тем быстрее и продуктивнее происходит усвоение постановочного материала массой участников. Например, всегда эффективнее проводить репетиции каждый день по 2-3 часа, чем 2 раза в неделю по 6 часов.

Еще один важный вопрос - о возможности обеспечения будущей постановки площадками для проведения репетиционной работы. Режиссер должен заранее знать, сколько и какие стадионы, грунтовые или асфальтовые площадки можно использовать для проведения репетиций. Точное количество репетиционных площадок и их размеры определяются после утверждения план-сценария.

е) Сценические возможности постановки.

Режиссер-постановщик должен знать, а в дальнейшем и детально изучить, место проведения представления главную сценическую площадку.

Если это стадион, то особенно тщательно исследуется поле стадиона, его размеры, состояние травяного покрова, наличие специального ковра на поле для сохранения газона. Затем нужно изучить выходы на арену стадиона: их количество, расположение по отношению к основной сценической площадке – полю стадиона, а также их ширину и высоту. Последнее имеет значение в связи с применением в постановке различных конструкций и других объемных форм. Кроме того, режиссер должен выяснить расположение трибун, их высоту, удаленность от главной сценической площадки и др. конструктивные возможности стадиона (например, наличие видеотабло, место чаши с огнем, расположение флагштока для подъема флага, наличие верхней надтрибунной галереи, радиальных проходов на трибунах и т.п.). Важно также изучить пространство вокруг стадиона, обращая особое внимание на количество и

расположение больших площадок, которые могут быть использованы для сосредоточения и накопления участников в день представления, а также на подъездные пути, стоянки автотранспорта и пр.

5. Сценарно-режиссерский замысел представления.

Очень трудно описать словами творческий процесс рождения замысла представления, поскольку в каждом случае это происходит по-разному. До определенного момента этот процесс типичен и вполне объясним, особенно когда речь идет о работе над тематическим материалом постановки. Режиссеру приходится "пропускать через себя" огромное количество материала, найденного при изучении литературных источников, музейных экспозиций и архивных документов, извлеченного из рассказов очевидцев, просмотров кинофильмов и видеозаписей, анализа опыта прежних постановок. Правда, качество переработки всего этого материала, а также конечный результат творческого процесса, выраженный в сценарно-режиссерском замысле и постановке, у каждого автора будут различными. Здесь уже вступает в силу личность самого автора – его опыт и талант.

Зарождение замысла в одних случаях происходит очень быстро и безболезненно: он как бы сам собой вытекает из изученного материала. В других случаях, что бывает гораздо чаще, – мучительно долго. Автор перерабатывает десятки различных вариантов решений, которые каждый раз чем-то его не устраивают. И вдруг происходит чудо (чудо, потому что оно необъяснимо): автору сразу, в один момент становится ясным и понятным, что нужно делать. Иногда появлению этого чуда способствует, казалось бы, мелочь – кем-то высказанная мысль, прочитанная фраза, даже сказанное отдельное слово, а может быть, увиденный предмет или необычная форма и т.п. Очевидно, это происходит потому, что автор долгое время существует в материале постановки, буквально живет ею. Мозг все время перерабатывает материал в поисках решения. И, наконец, наступает такой момент, когда необходим лишь малый, но очень точный толчок мысли, чтобы все выстроилось так, как долгое время оказывается хотел и искал автор.

К.Г.Паустовский очень образно сравнивает возникновение замысла с молнией: "Замысел – это молния. Много дней накапливается над землей электричество. Когда атмосфера насыщена им до предела, белые кучевые облака превращаются в грозные грозовые тучи, и в них из густого электрического настоя рождается первая искра-молния. Почти тотчас же вслед за молнией на землю обрушивается ливень. Замысел, так же как и молния, возникает в сознании человека, насыщенном мыслями, чувствами и заметками памяти. Накапливается все это исподволь, медленно, пока не доходит до той степени напряжения, которое требует неизбежного разряда. Тогда весь этот сжатый и еще несколько хаотичный мир рождает молнию-замысел... Если молния - замысел, то ливень - это воплощение замысла. Это стройные потоки образов и слов".

Творческая работа над замыслом всего представления и разработкой отдельных эпизодов имеет свою специфику. Если в поиске замысла

представления главная задача - найти режиссерский ход, способный увязать между собой все взятые для решения темы, то в эпизодах первостепенным всегда остается вопрос о том, как постановочно решить конкретную тему.

В основе режиссерского хода массовой постановки на стадионе всегда лежит идея, которая, находя свое отражение в отобранном содержании и образном решении, связывает все эпизоды в единое художественное целое.

Большие трудности испытывает постановщик, когда тематика отдельных эпизодов требует изменения времени действия. Наряду с эпизодами сегодняшнего дня, в постановке бывают необходимы эпизоды исторического характера. Их появление должно быть оправдано логикой переходов от эпизода к эпизоду (связок). При этом важно, чтобы действие всегда воспринималось с позиции сегодняшнего дня. Иначе зритель будет дезинформирован и то, что происходит на поле стадиона, будет ему непонятно.

Историческая тематика в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе обычно преподносится зрителям как воспоминание или рассказ о прошлом, идущий из настоящего времени. А это всегда требует образного решения. Здесь режиссеру очень важно найти ход, чтобы войти в этот созданный им образ и выйти из него, не нарушая времени и логики развития действия в целом. Разберем это на примерах.

Заключение:

1. Работая над поиском сценарно-режиссерского замысла представления в целом, режиссер-постановщик обязан принимать постановочные решения и по каждому эпизоду в отдельности. Мысль постановщика - главная идея представления должна быть образно выражена в каждом эпизоде. Только такой принцип обеспечивает целостный образ представления, логичность развития действия.

2. В постановочном решении каждого эпизода должен быть найден смысловой, а если возможно, то и пластический переход от данного эпизода к следующему.

3. Режиссер-постановщик, выстраивая представление, должен четко придерживаться временных рамок, умело переводя действие из одного времени в другое и обратно. Эпизоды, связанные с прошлым, обычно строятся как рассказ или воспоминание, а эпизоды, направленные в будущее - как фантазия, игра, которую зритель должен принять.

4. Введение в действие фонирующей группы открывает для режиссера широкие возможности. Наряду с реализацией постановочных функций, о которых говорилось выше, наличие фонирующей группы значительно удешевляет постановку в целом, так как благодаря ей количество основных участников может быть существенно уменьшено.

Глубина разработки отдельных эпизодов сценарно-режиссерского замысла, а затем и плана-сценария представления зависит, в первую очередь, от их места в идейно-тематическом плане постановки. В связи с этим уже на стадии создания общего замысла режиссер должен особенно тщательно продумать главные, ударные эпизоды, от которых зависит смысл постановки в целом.

6. Сценарно-режиссерский замысел отдельного эпизода

Несмотря на то, что каждый эпизод является составной частью представления, его основной структурной единицей и связан с другими эпизодами авторской мыслью - идеей, а иногда и пластическим решением, он всегда должен иметь самостоятельное содержание и законченность в композиционном отношении. Известно, что драматургические возможности жанра массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, особенно когда речь идет о спортивных зрелищах, весьма ограничены. Это находит свое отражение в композиционном построении эпизода, которое по сравнению с другими жанрами искусства выглядит несколько упрощенным.

Эпизод массового спортивно-художественного представления композиционно выстраивается по следующей схеме:

- 1) начало (экспозиция);
- 2) главные и второстепенные действия эпизода (развитие действия):
 - массовый номер;
 - вставные номера (спорт, искусство);
- 3) финал (кульминация);
- 4) уход.

Данная схема построения эпизода обуславливает расстановку в нем смысловых акцентов, обеспечивает логическое развитие действия, а также воздает необходимую эмоциональную напряженность эпизода, что очень важно для восприятия его зрителями.

Как уже отмечалось, массовые спортивно-художественные представления на стадионе требуют образного решения. Через образ передается авторская мысль, и именно образ создает эмоциональный настрой огромной аудитории зрителей.

Анализируя лучшие массовые спортивно-художественные представления, можно выделить два наиболее часто встречающихся подхода к созданию образа. Первый можно условно назвать драматургическим. Здесь за основу создания образа берется само действие героя-массы, с помощью которого раскрывается тема. Содержание таких эпизодов, как правило, связано с каким-либо значительным событием и выстраиваются они по определенному сюжету с учетом возможностей главного героя – массы. Драматургия подобных эпизодов близка к драматургии балета, где в основе лежат музыка и танец. В них так же ярко и образно могут сталкиваться противоборствующие силы, создаваться конфликтные ситуации, активно способствующие развитию действия. При этом конфликт (если он существует) в массовом действии всегда носит обобщенный, глобальный, "надличный" (Б.Брехт) характер. В нем, как правило, противостоят друг другу силы добра и зла, войны и мира и т.п.

Драматургически вторая часть пролога строилась на борьбе двух противоположных сил: сил мира и сил войны. Силы мира - молодежь планеты - олицетворяли голубой и белые цвета (ярко-голубые широкие ленты, светло-голубые костюмы девушек, белые костюмы девушек, изображавшие голубя в центре эмблемы фестиваля). Силы войны - мировой империализм - черный цвет (каждая девушка, кроме ленты голубого цвета, имела еще и ленту черного

цвета). Ареной борьбы была эмблема Фестиваля - символ молодежи планеты (пять лепестков - пять континентов) и художественный фон.

Раскрытие сюжета второй части способствовала музыка композитора А.Петрова из кинофильма "Укрощение огня".

Музыкально и по действию вторая часть пролога "Мир отстоим!" делилась на четыре части: Первая часть - "Мир". Вторая часть - "Угроза". Третья часть - "Борьба". Четвертая часть - "Победа".

Действие пролога в целом разворачивалось следующим образом. Представьте, что мы присутствуем на стадионе. Над ним торжественно плывут позывные нашей Родины, слышен перезвон курантов Спасской башни Кремля. На художественном фоне возникает эмблема XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов – пятицветная ромашка. От нее во все стороны, будто радиоволны, расходятся разноцветные блики, оповещая весь мир о начале Фестиваля в Москве. Слова приветствия участникам Фестиваля вспыхивают на электроабло.

Звучит фрагмент «Праздничной увертюры» композитора Д.Шостаковича. Из двух ворот навстречу друг другу выбегают на поле две группы девушек по 720 человек каждая (всего 1440 человек). В руках у них связки воздушных шаров (по цвету эмблемы). Постепенно они занимают все поле стадиона, становясь на свои точки. Вместе с девушками из тех же ворот бегут знаменосцы (400 чел.). Они двигаются в колоннах по одному, прикрывая девушек живым занавесом с двух сторон (с фронта и тыла). Под прикрытием знамен девушки перестраиваются и образуют на поле огромную римскую цифру XII. Знаменосцы, заканчивая прочес, открывают зрителям цифру и занимают свои места на углах зеленого поля стадиона. Музыка обрывается. Застыла, словно в стоп-кадре, вся масса участников, слышны торжественные голоса дикторов: «Здравствуй, Московский Фестиваль! Мы пришли к тебе со всех концов земли дорогой борьбы и единства молодежи. 500 дней фестивальной хроники - это марш мира, это бой против империализма, фашизма, колониализма, это торжество нашей дружбы!».

Продолжается фрагмент "Праздничной увертюры". Девушки, стоящие в римской цифре XII, отпускают шары. Словно разноцветный салют в честь начала Фестиваля появляется над чашей стадиона. Но вот торжественно заканчивается увертюра. Зрители любуются взлетающими в небо шарами, а на поле-перестроение. Девушки, стоящие в цифре, перестраиваются, и появляется огромная ромашка – эмблема Московского Фестиваля, в центре которой – белый голубь (240 девушек в костюмах белого цвета; правая рука у каждой девушки «превращена» в большое белое крыло). На художественном фоне появляется римская цифра XII. Так заканчивается первая экспозиционная часть пролога и сразу начинается вторая часть «Мир отстоим!».

Звучит очень спокойная лирическая мелодия. На поле огромная ромашка светло-голубого цвета. Девушки находятся в упоре присев, опустив головы. Видны только их спины. Но вот на художественном фоне медленно всходит солнце. Его лучи играют бликами. Ромашка как бы просыпается. Девушки поднимают головы, и еле заметно выглядывают голубые ленты. Но вот они

медленно встают во весь рост, и точно под музыку выются лепты голубыми «змейками». Постепенно характер музыки меняется, появляются элементы угрозы. Девушки, стоящие в ромашке, начинают более активно работать с лентой. На художественном фоне черные тучи начинают постепенно закрывать солнце. Черный цвет временами появляется и на ромашке (девушки используют ленту черного цвета). Белый голубь, находящийся в центре ромашки, беспокоясь, начинает периодически взмахивать своим крылом. Черный цвет постепенно начинает охватывать ветвь ромашку. Начинается борьба голубого и белого цвета с черным. Звучит основная мелодия "Укрощение огня". В борьбу вступают новые силы. На художественном фоне черные тучи превращаются в атомные бомбы и самолеты бомбардировщики. На помощь голубому цветку ромашки приходит белый «голубь». Это в центре ромашки 240 девушек (мастеров художественной гимнастики) исполняют композицию "Борьба". По ходу этой композиции ромашка то вся покрывается черным цветом (побеждают силы войны), то голубой цвет оттесняет черный, и ромашка становится голубой (побеждают силы мира).

Постепенно силы мира побеждают. На художественном фоне возникают ладони человеческих рук, символизирующие континенты Земли. Вот появляется ладонь красного цвета, олицетворяющая молодежь Америки. Она закрывает часть черного цвета на художественном фоне. Затем - голубая - молодежь Европы, зеленая - молодежь Австралии, желтая - молодежь Азиатских стран, черная - молодежь Африки. Так постепенно на протяжении исполнения гимнастками композиции с экрана художественного фона исчезает черный цвет и появляются символы молодежи континентов. Голубая ромашка и белый голубь постепенно возвращаются в свое исходное положение: голубь ложится в центр эмблемы, а участницы, стоящие в ромашке, принимают упор присев.

Снова звучит спокойная, лирическая мелодия. На художественном фоне, как и в начале, бликами расходятся солнечные лучи. Ромашка медленно поднимается, но уже не голубая, как раньше, а окрашенная в цвета эмблемы фестиваля благодаря трансформации костюмов девушек. Так символично ставится победная точка пролога.

Это типичный пример драматургического решения образа, где в основе лежит определенный сюжет и существует конфликтная ситуация, выраженная в борьбе двух противоположных сил - мира и войны.

Второй подход к образному решению эпизода в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе можно условно назвать конструктивным. Здесь за основу создания образа берется, как правило, специально придуманный предмет или конструкция, которые в определенных сочетаниях и с учетом возможностей главного героя-массы, способствуют образному решению эпизода.

Естественно, подобная классификация подходов к образному решению эпизодов является условной. Можно говорить лишь о преимущественном использовании режиссером-постановщиком определенного подхода, т.к. при драматургическом образном решении очень часто применяются необходимые

предметы и конструкции, а эпизоды, где главный акцент при создании образа делается на предмет или конструкцию, должны быть выстроены и драматургически.

Анализ массовых спортивно-художественных представлений показывает, что режиссеры-постановщики пока отдают предпочтение конструктивному направлению в решении эпизодов. Объясняется это не только характером и задачами подобных представлений, но и особенностями профессиональной подготовки режиссеров-постановщиков. Дело в том, что драматургическое направление в решении эпизода ближе к театру, а конструктивное - к спорту. А если учесть, что творческие, особенно режиссерские силы, занимающиеся массовыми стадионными постановками, приходят чаще из спорта, чем из театра, то становится понятным и преобладание конструктивного решения эпизодов в современных массовых спортивно-художественных представлениях. Вместе с тем, этот факт еще не означает, что данное направление является более современным и перспективным, чем драматургическое.

Чтобы подробнее ознакомиться с конструктивным направлением в образном решении эпизода массового представления, обратимся к наглядным примерам из практики. Рассмотрим, как рождался замысел одного из эпизодов праздника открытия XII Спартакиады Вооруженных сил, который проходил в Ленинграде на стадионе им. С.М.Кирова в 1961 году. Этот год был знаменательным. Впервые в истории цивилизации человек в космосе! Вся страна, весь мир жили этим событием. И, естественно, обойти его в представлении было невозможно. Так родилась тема одного из эпизодов: "Мы - покорители космоса!".

Известно, что важнейшим разделом подготовки космонавтов является физическая подготовка. Особенно значима для них специальная тренировка, основой которой являются упражнения на батуте, допинге, гимнастическом колесе и других аппаратах. Однако показать специальные снаряды, просто установив их на поле, было бы слишком обыденно. Возникла мысль поднять часть снарядов над полем стадиона. Но как это сделать? В конечном итоге основным предметом для выполнения массовых упражнений была избрана металлическая пятиметровая лестница. Казалось, что уже сам предмет в какой-то мере олицетворяет тему выступления, символизируя движения вверх. Но главное, он позволил режиссеру воплотить задуманное - поднять снаряды. Для этого были сделаны специальные круглые металлические площадки диаметром 3 м. На них укреплялись вращающиеся гимнастические колеса на стационарных установках, и все это с помощью лестниц поднималось вверх на пятиметровую высоту. Так была найдена конструктивная основа замысла, которая позволила логично выстроить весь эпизод в целом.

В итоге замысел режиссера был воплощен следующим образом. На поле стадиона появлялся огромный краснозвездный самолет, построенный участниками с помощью лестниц. Он двигался к центру поля, словно готовый взлететь в безоблачную высь неба. Но вот его уже нет: все поле стадиона мгновенно занято участниками массового выступления. Это молодые спортсмены. Костюм их очень прост и, в то же время, символичен:

серебристого цвета короткие трусы, на головах - отливающие серебром и закрывающие уши шапочки. Каждые пять человек держат одну пятиметровую дюралевую лестницу. Начинаются массовые упражнения с лестницами. Они заканчиваются построением из лестниц пяти звезд (одна в центре и четыре по углам поля). В центр каждой звезды вносятся круглые трехметровые площадки. На угловых площадках укреплены вращающиеся гимнастические колеса, в каждом из них - спортсмен. На центральную площадку входит четверка силовых акробатов. Перестроение - и лестницы одним своим концом прикрепляются к площадкам. Через мгновение на поле появляется рисунок, напоминающий расположение планет солнечной системы. Вдруг металлические площадки начинают медленно подниматься вверх, образуя пять высоких конусообразных конструкций, похожих на пусковые установки космических ракет. Начинается комплекс упражнений на специальных снарядах. Упражнения гимнастов и акробатов на пяти поднятых площадках сочетаются с выполнением упражнений на четырех батутах и шести допингах, установленных на зеленом поле стадиона. Участники массового номера образуют соответствующий фон. Но вот упражнения заканчиваются. Площадки опускаются вниз. На поле новое перестроение - появляются пять контуров космических ракет, образованных поднятыми на руках лестницами. В центре каждой ракеты I площадка, на которой стоят "космонавты" со стягами. На стягах слова: «На Луну», "На Венеру", "На Марс", "На Юпитер". "На Меркурий". В этом построении участники покидают стадион, как бы разлетаясь по планетам солнечной системы.

Этот пример наглядно показывает роль предмета (в данном случае - лестницы) в создании образа и построении композиции эпизода. Предмет здесь оказался тем главным «строительным материалом», который скрепил всю конструкцию действия и одновременно способствовал образному решению темы. С его помощью был построен "самолет" на выходе участников, с ним выполнялись массовые упражнения, он помог поднять площадки со специальными снарядами, был главным в построении финала и ухода участников выступления. Попробуйте мысленно убрать лестницу из описанного эпизода, и он не состоится, его конструкция развалится, как карточный домик.

Можно в качестве примера привести и другие спортивно-массовые выступления, где удачно найденный предмет помог создать образность всего представления и объединить содержание выступления в единую, логически выстроенную композицию. Познакомимся, например, с выступлением армейских спортсменов на празднике открытия II Спартакиады в 1959 году.

Звучит марш композитора В.Соловьева-Седова "В путь". На зеленое поле стадиона четким шагом выходят воины-спортсмены. Они двигаются мощными колоннами навстречу друг другу. Колонны сливаются в центре поля, образуя общий строй. Внезапно над головами воинов появляются полосы стального цвета. Еще мгновение - и построен огромный мост. А в это время из главного прохода стадиона уже показалась колонна мотоциклистов с голубыми стягами, на которых написано: "Вооруженные силы беззаветно преданы своему народу". Звучит "Гимн Родине" композитора. В.Мурадели. Не снижая

скорости, мотоциклисты проносятся по мосту. Раздается гром аплодисментов. Зрители поражены этим действием: солдаты на вытянутых руках держат целую колонну из 15 мотоциклов. Но что это...? Моста уже нет. Как бы рассыпаясь, разбегаются участники по всему полю. И только теперь зрители видят, из чего был составлен мост - из кубов. На мгновение все замирает. Звучит "Песня о Советской Армии" композитора Б.Александрова. Начинаются массовые упражнения с кубами. Вначале выполняются вольные упражнения типа зарядки. Зеленое поле стадиона как бы оживает. Вот оно стального цвета, но одно движение всей массы участников - и поле уже красное, а затем - желтое. Оказываются кубы, кроме граней стального цвета, имеют еще грани, окрашенные в красный и желтый цвета. Эта особенность расцветки искусно используется в упражнениях. Красочно, словно в калейдоскопе, меняется рисунок построения участников. На поле заканчивается массовый номер, и опять новая картина: пять площадок из кубов, поднятых участниками на прямых руках. Начинают выступление сильнейшие акробаты Вооруженных сил СССР. Каскады прыжков, выполняемые на центральной площадке, дополняются красивыми пирамидами на четырех боковых площадках. Затем на центральной солирует сильнейшая четверка армейских акробатов в составе мастеров спорта СССР: А.Лозникова, И.Гладштейнера, А.Баранова, Р.Пиньевского. Они показывают сложные вольтижные комбинации на высоте двух метров.

Но вот площадки начинают сближаться, и в центре поля возникает огромный пьедестал. Интересный по замыслу и композиции спортивный номер завершается построением на пьедестале из кубов большой многоярусной пирамиды. В это время раздаются сигналы боевой тревоги. На стадионе все преобразуется. Молниеносно на поле возникают три коридора, обозначенные линиями кубов стального, красного и желтого цветов. Коридоры заполняются различными, окрашенными по цвету коридора препятствиями. Слышен рокот моторов въезжающих на стадион бронетранспортеров с солдатами в касках стального, красного и желтого цветов. Начинается военизированная эстафета трех подразделений.

Интересно, захватывающе разворачивается зрелище. Самоотверженно и слаженно действуют солдаты. На поле происходит настоящая борьба за первенство. Бег с преодолением препятствий сменяется переноской "раненых", а после гонки на мотоциклах с прыжками через разводные мосты вперед устремляются расчеты самоходных орудий. Один за другим они занимают "огневые позиции". Артиллеристы с ходу "ведут огонь" прямой наводкой. Последний этап завершается "штурмом укрепленного района". В завязавшейся схватке солдаты ловко действуют прикладом, лопатой, ножом, кулаком, демонстрируя мастерство рукопашного боя. Но вот "противник" повержен, водружены боевые знамена. Звучат сигналы отбоя. Возглавляемая победившим подразделением колонна эстафетчиков на бронетранспортерах совершает круг почета и покидает стадион. А в это время участники массового выступления на глазах у всего стадиона с помощью кубов строят огромную ракету. На ее стальном теле красными буквами написано: "СССР". Под аплодисменты

зрителей ракета медленно "стартует" и, постепенно ускоряя движение, покидает стадион.

Как видно, успех этого выступления обусловлен предметом, представляющим собой куб размером 45 x 45 x 45 см. Идея применить этот предмет была подсказана простой детской игрушкой - кубиками, из которых дети составляют различные картинки. Казалось бы, какое отношение имеет данный предмет к выступлению спортсменов Вооруженных Сил. Однако его размеры и конструктивные возможности (все кубы с помощью специальных крючков и веревок могли скрепляться между собой), а также правильно выбранное содержание и умело выстроенная композиция позволили очень точно и образно решить основную тему выступления - "Вооруженные Силы на страже мира и безопасности Родины". Такие моменты выступления, как мост из кубов с проезжающими по нему мотоциклистами, движущиеся площадки из связанных кубов с акробатическими пирамидами, напоминающие плывущие корабли, межконтинентальная ракета и др., создавали впечатление величия, торжественности, мощи. Включение же в содержание выступления военизированной эстафеты наглядно показывало боевую выучку и закалку советских воинов. Это выступление имело огромный успех. Вот как писала о нем газета "Советский спорт" от 9 августа 1959 г.: "Много было интересных выступлений. Но, пожалуй, самое запоминающееся и оригинальное показали физкультурники Советской Армии".

Приведенные примеры свидетельствуют, что выбор предмета или конструкции осуществляется режиссером в тесной связи с идейно-тематической основой и возможностями образного решения эпизода. В каждом из них найденное конструктивное решение (лестница-площадка) или предмет (куб) используются режиссером от начала и до конца. Они как бы пронизывают все действие, способствуя не только образному, но и пластическому решению эпизода. Роль предмета или конструкции в постановочном решении описанных выше эпизодов настолько велика, что значение их в осмыслении действия поднимается до уровня выразительного средства.

К сожалению, многие режиссеры, следуя конструктивному подходу в решении эпизода, к выбору предмета относятся формально. Часто тому или иному предмету предпочтение отдается ради самого предмета, чтобы он как-то приукрасил действие. Иногда неоправданно вводятся несколько предметов, которые совершенно не связаны между собой и не оказывают никакого влияния на развитие действия и его смысловую основу. Важно четко понимать, что введение в действие каждого нового предмета или конструкции должно быть строго обосновано авторской мыслью и заложено в образное и пластическое решение эпизода.

Заключая данный раздел, необходимо еще раз отметить, что период становления сценарно-режиссерского замысла в творческой деятельности режиссера-постановщика является наиболее важным, сложным и ответственным. Именно в этот период вместе с рождением замысла постепенно проясняются и пути его осуществления, т.е. фактически в голове режиссера-постановщика рождается в общих чертах весь предстоящий спектакль.

Теперь, когда получены ответы на два из поставленных выше вопросов: «Что будет?» и «Как будет?», режиссер может приступать к написанию плана-сценария.

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

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

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

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

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

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

Во второй части кратко, но достаточно ярко, излагаются идейно-тематическая и постановочные основы сценарно-режиссерского решения, особенно, если для этой цели вводится фонирующая группа, а также основы музыкального и художественного решения постановки. Как уже отмечалось, в плане-сценарии наиболее подробно раскрываются главные - ударные эпизоды, на которых держатся идейно-тематическая и постановочная основы представления. Эта часть нередко иллюстрируется эскизами самых важных для восприятия замысла фрагментов представления.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Тема. 2.6 Музыка в массовом представлении.

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

1.

Не одному из видов искусств кроме музыки, не данно с такой неотразимостью и так глубоко проникнуть в сферу чувств, переживаний и настроений человека. Это обуславливается её звуковой природой, ибо звук самой жизни

способствует общению людей между собой, выражению их чувств. К тому же музыка, искусство временное, а значит может отразить процесс эмоциональных переживаний со всеми изменениями и оттенками. Эмоциональная выразительность музыки в ТП открывает перед режиссером широкие возможности, благодаря своей эмоциональной насыщенности она не только заменяет психологическое обоснование поведения героя, но сама становится сценическим образом, действующим лицом, выразителем темы и идеи.

Драматургические функции музыки:

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

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

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

Условная музыка (в отличие от сюжетной) не связана с исполнительскими данными действующих лиц. Драматургические возможности условной музыки широки хотя введение её в сценическое действие достаточно трудно, она требует убедительного внутреннего оправдания. Но умело используемая режиссером, она может быть очень действенным средством выражения конфликта. Главное, насколько драматургически важным оказывается место, в котором дана та или иная музыка – включена ли она в узловую момент или второстепенные переходящие. Обобщающая функция музыки всегда тесно переплетается с режиссерским отношением к происходящему. Обобщение, осуществляемое режиссером, выявляет точку зрения на конкретный факт, событие, звено действия.

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

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

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

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

2.

Основные виды музыкальных характеристик:

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

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

3. Когда мелодию исполняет сам герой т.е. через музыку выражается его настроение и внутренний мир, в сознании зрителя музыка переносится на исполнителя т.е. становится его характеристикой. Это и есть прием самохарактеристики. Значительный иронический комедийный эффект может достигаться с помощью музыкальной пародии.

3.

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

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

Широко используется в современных ТП звукотехника:

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

В плане муз. оформления должны быть предусмотрены все окончательно-установленные моменты действия, где должна звучать музыка. Указанные музыкальные произведения и фрагменты из них, вид звучания,

продолжительность. Реплики на начало и окончание музыки. В дальнейшем все это ложится в основу так называемой музыкально-шумовой партитуры по которой ведется музыкальное сопровождение представления.

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

Тема. 2.7 Хореография в театрализованном представлении.

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

Хореография – зрелищное искусство, где существует не только временная и пространственная композиция, это еще и зрительный облик танцующих (отсюда роль костюма, декоративного оформления, света, звука и т.д.). Высшей формой хореографии является балет. Он является разновидностью музыкального театра. В современной хореографии различается танец: бытовой (народный бальный) и сценический (эстрадный балет). В балете хореография является центром синтеза искусств, где органично соединяется музыка и театр. Одним из древних видов народного искусства является народный танец. Он складывается и развивается под влиянием географических, исторических и социальных условий жизни народа. Народный танец - это результат коллективного творчества. У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, пластический язык, особая координация движения, прием соотношения движения с музыкой. В свою очередь, он делится на фольклорный, сценический и характерный.

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

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

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

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

- законы ракурсов (фас, профиль, спиной полуфас, полуспинные);
- соотношение коллектива исполнителей (или все маленькие и толстенные, или все высокие и худые => все исполнители приблизительно одинаковые);
- соотношение музыки и цвета костюма;
- соотношение музыки и формы костюма;
- соотношение рисунка, танца, его лексики (движения) и костюма (сложный костюм,
- рисунок, или ритмичный танец не танцуется в длинных платьях);
- законы правой и левой стороны; - и т.д.

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

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

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

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

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

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

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

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

Недостаточно освоить внешние танцевальные выражения традиций, необходимо проникнуть, в суть игровых ситуаций. Только это позволит

овладеть механизмом хореографической импровизации, творческой активности, без которой немислима подлинная народная хореография.

Литература, рекомендуемая для самостоятельного обучения

1. Генкин, Д.М. Организация и методика художественно-массовой работы. – М.: Просвещение, 1987. – 189 с.
2. Гершуни, Л.П. Массовые зрелища и народные представления. Л.: 1962. – 32 с.
3. Руб, А.А. Тайна режиссерского замысла. – М., 1999. – 125 с.
4. Силин, А.Д. От замысла к воплощению. М., 1999. – 69-100 с.
5. Силин, А.Д. Театр выходит на площадь. – М., 1991. – 178 с.
6. Губанова, М. И., Дружков, А.Л., Табаков, С.Е. Постановка спортивно-художественных выступлений в массовых театрализованных и церемониальных спортивных праздниках. – М., 1995. – 52 с.
7. Кулешова, В.Н. Художник и зрелище. – М. Советский художник. 1990. – 397с.
8. Левин, М.В. И пришел на стадион праздник. – М., 1998. – 102 с.
9. Петров, Б.Н. Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики). – М.: СпортАкадемПресс, 2001. – 375 с.
10. Черняк, Ю.М. Образный строй праздника и зрелища. Мн., УП «Технопринт», 2003. – 213 с.
11. Черняк, Ю.М. Режиссура праздников и зрелищ. Мн., «Тетрасистемс», 2004. 224 с.
12. Черняк, Ю.М. Театрализованное представление в празднике – юбилее города. Учебно-методическое пособие. Мн., МГИК, 1987. – 102 с.
13. Шароев, И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. – М.: Просвещение, 1986. – 149 с.
14. Луначарский, А.В. О массовых праздниках, эстраде, цирке. – М.: Искусство, 1981. – 152 с.
15. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Искусство, 1980. – 184 с.
16. Творческое наследие В.Э.Мейерхольда/редакторы составители: Л.А. Вендеровская, А.В. Февральский. – М.: ВТО, 1978. – 174 с.
17. Шетенбах, В. Век Олимпийский. Кн. I. II. – М., ТЭРРА-Спорт. Олимпия – Пресс, 2001-2002. – 247 с.

Выпускник специализации «Спортивная режиссура» должен в процессе учебы овладеть знаниями, умениями и навыками, обеспечивающими возможность творчески реализовать себя как спортивного режиссера-сценариста на стадионах и площадях; на льду и воде; на сценах Дворцов спорта и других спортивно-развлекательных комплексов – в постановках спортивных ритуалов, спортивно-художественных представлений и зрелищ.

Практические и семинарские занятия

	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Практические занятия	Семинары	Форма контроля знаний
1	Основы драматургии	12	2	
	1. Жанры и поджанры. 2. Происхождение жанров, их стилистические особенности.	2		Устный опрос
	Композиция драмы 1. Предмет драмы – действие. 2. Действие осуществляют персонажи, имеющие различные жизненные цели. 3. Конфликтная ситуация, как несовпадение устремлений персонажей. 4. Линия борьбы. Действие – контрдействие. 5. Событийный ряд. Кульминация – перелом борьбы.	2		Таблица
	1. Понятия «сюжет», «коллизия», «интрига» в драме. 2. Диалог – основная форма текстового изложения. 3. Текст «от Автора» в инсценировке. 4. Значение «подтекста» в диалогах действующих лиц. 5. Основной и побочный тексты драмы, раскрывающие сюжетные линии. Время жизненное и время сценическое. 6. Поиск сценической формы и образа инсценировки. 7. Образ как предвидение гармонии трех	2		Письменный опрос

	начал: пластического (мизансценирование), художественно-декоративного и музыкального.			
	1.Написание инсценировки с учетом места и времени действия, главной конфликтной ситуации и целей действующих лиц.		2	Схема
	1.Разработка композиции инсценировки.	2		Составление литературной части инсценировки
2	Сценарное мастерство	30	2	
	1.Типология зрелищ: художественное; спортивное; художественно-спортивное; цирковое; карнавал; шествия. 2.Понятие «представление». 3.Типология представлений. 4.Понятие «паратеатральное действо».	2 2 2		Викторина Опрос Опрос
	1.Структура представления. Обусловленность событийного ряда (архитектоники представления) содержанием номеров в эпизоде. 2.Номер – формирующая единица эпизода, эпизод – формирующая единица представления. 3.Коренное отличие семантики представления от семантики театральной пьесы в способах развития конфликта, построении борьбы. Формы их выражения.	2 2 2		Опрос Реферат
	1.Цвето-музыкальный контрапункт зрелища, представления. 2.Музыка как формирующий компонент массового действия. 3.Принципы отбора и использования музыки в тематических спортивных зрелищах. 4.Образность и сценарный ход.	2 2 2		Подбор фонограмм Схема
	Структура и рабочий сценарий праздника 1.Структура праздника.			Таблица

2.«Карта» праздника (чертежи).	2		
3.Сценарный план праздника – реализация формулы «увидеть в пространстве – услышать во времени».	2		
4.Учет состава исполнительских групп.	2		
1.Разработка рабочего сценария праздника		2	Составление плана-сценария
1.Текстовые заставки ведущих.	2		Устный опрос
2.«Живые» репортажи и комментарии «за кадром».			
3.Особенности подачи художественных текстов.	2		
4.Композиция сценария избранного жанра и его запись с использованием принятых правил сценарной разработки.			
5.Отбор музыкального материала с учетом вводимых пластических и спортивных композиций.	2		Подбор муз. материала
6.Использование приемов контраста и контрапункта при монтаже блоков, эпизодов, номеров.			

ЗАДАНИЯ ПО УСР

1.Сценический этюд.			
2.Разработка либретто этюда и воплощение его на рабочей площадке.	2 (л)		Составление либретто
1.Разработка рабочего сценария праздника с приложением чертежей и планов построения спортивных элементов	2 (л)		Составление плана-сценария
1.Воплощение инсценировки на рабочей площадке.	4 (п)		Составление инсценировки
1.Завершающий этап создания сценария целостного художественно-спортивного действия.	2 (п)		Написание полного сценария представления

СРЕДСТВА ДИАГНОСТИКИ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТА

Для диагностики сформированных компетенций используются следующие основные средства: критериально-ориентированные тесты оценки теоретико-методологического уровня подготовки, контрольные тесты физической и технической подготовленности, итоговые результаты спортивной деятельности и другие средства диагностики.

Обязательным условием допуска студента к сдаче зачета и экзамена является:

– выполнение требований теоретического раздела программы по семестрам и курсам обучения;

– регулярность посещения учебных занятий, обеспечивающая необходимый уровень физического и функционального состояния организма, а так же соответствующую теоретическую подготовленность студентов;

Для объективной оценки учебной деятельности студента зачетные и экзаменационные требования дифференцируются следующим образом:

– теоретический раздел проводится в виде сдачи зачета или экзамена по темам учебной программы;

– методический раздел предполагает выполнение студентами практических заданий по организации, проведению постановочных и репетиционных занятий;

Зачетные и экзаменационные требования, контрольные нормативы разрабатываются методической комиссией кафедры, утверждаются заведующим кафедрой и доводятся до сведения студентов на каждом курсе.

Контроль занятий

Каждое занятие по дисциплине «Режиссура спортивно-художественных представлений» должно соответствовать всем методическим требованиям, быть содержательным, системно и логически построенным, включать разные виды деятельности студентов, самостоятельную работу, использование наглядных пособий и т.д. Руководитель занятия должен владеть методикой преподавания предмета на достаточном уровне, использует различные инновационные методы и приемы, сочетает педагогический такт и требовательность. Также в ходе изучения предмета студенты должны получать задания для самостоятельной учебно-исследовательской работы, знакомиться с научной литературой, готовить рефераты, доклады, эссе по предложенным темам. Проверка названных работ обеспечивает контроль преподавателя за уровнем приобретенных знаний.

Поэтому большинство занятий по предмету «Режиссура спортивно-художественных представлений» организовано следующим образом:

1. По теме занятия у преподавателя имеется текст и план лекции. На кафедре – все необходимые (рабочая, типовая и базовая) программы по предмету «Режиссура спортивно-художественных представлений».

2. В начале занятия преподаватель проводит необходимую проверку готовности студентов, отмечая отсутствующих, оповещая студентов об учебных целях и плане проведения занятия.

Если занятие является частью единого цикла, то преподаватель может провести фронтальную беседу для выявления знаний студентов по пройденному материалу. После обобщения и первичных выводов преподаватель активизирует внимание студентов при помощи проблемного вопроса по теме занятия.

Системное изложение материала позволяет раскрыть основные вопросы темы. Основные характеристики рассматриваются на конкретных примерах.

В ходе занятия соблюдаются основные дидактические принципы. Происходит сочетание теоретического изложения материала, демонстрации фотографий, видеопрезентаций, репортажей и т.д., а также художественно-педагогического анализа.

Закрепление материала чаще всего бывает проведено при помощи вопросов или выполнения студентами самостоятельной работы. Контроль за самостоятельной деятельностью студентов осуществляется при помощи совмещения фронтальной и индивидуальной проверки выполнения задания.

В ходе занятия целесообразно постоянное обращение к ранее изученному материалу, а также личному визуальному опыту студентов, что обеспечивает связь между изучаемым и пройденным материалом. Задаваемые вопросы должны быть методически грамотными и корректными. Выводы занятия чаще подводятся при помощи ответов студентов на заданные вопросы, которые направляют мышление студентов на обобщение и систематизацию рассмотренного материала.

3. Учебные цели занятия должны быть достигнуты в достаточной мере, материал усвоен студентами, это показывает качественное выполнение студентами самостоятельного задания, а также содержательные и правильные ответы на вопросы преподавателя. Эмоциональность, особая заинтересованность и увлеченность преподавателя также являются важной направляющей для формирования у студентов уважения и интереса к объекту изучения, а также приобщения к физической культуре.

Важно отметить важность хорошего знания преподавателем учебного материала, владения аудиторией, умения заинтересовать студентов и направить ход рассуждений в необходимое русло, грамотного изложения теоретического материала, системного построения лекции, использование специальных терминов и определений, свободного владения приемами и средствами организации художественно-педагогического общения.

Преподаватель должен широко использовать когнитивные (аналитический, историко-сравнительный), проблемно-поисковые (постановка проблемных вопросов), а также наглядные методы.

На лекции должна отмечаться стабильная дисциплинированность, а также заинтересованность студентов материалом. Хорошо, если студенты задают вопросы на уточнение и углубление своих знаний по изучаемому материалу, а также активно участвуют в обсуждениях предлагаемых вопросов.