

МИНИСТЕРСТВО СПОРТА РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЗИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И ТУРИЗМА»

ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА И ОРГАНИЗАЦИЯ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ

Учебное пособие

Краснодар
2018

УДК 791.6(075.8)

ББК 85.33я 73

ТЗЗ

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Кубанского государственного университета
физической культуры, спорта и туризма

Рецензенты:

Ю. А. Прокопчук,

заведующий кафедрой теории, истории и методики физической культуры

Кубанского государственного университета

физической культуры, спорта и туризма, г. Краснодар;

Г. Н. Сологуб,

кандидат культурологии, доцент Краснодарского государственного
института культуры, г. Краснодар.

Авторы-составители:

кандидат философских наук, *А. В. Плотников*

кандидат педагогических наук, *Г. Г. Плотникова*

Теория, методика и организация социально-культурных проек-
ТЗЗ **тов:** учебное пособие / А. В. Плотников, Г. Г. Плотникова. – Красно-
дар: КГУФКСТ, 2018. – 210 с.

В пособии в соответствии с Федеральным государственным образовательным стандартом направления, основной профессиональной образовательной программой на основе современных требований профессиональной сферы изложены методические принципы подготовки бакалавров направления. Пособие снабжено вопросами, таблицами и схемами, средствами оценки для практической и самостоятельной работы обучающихся.

Пособие предназначено для обучающихся направления высшего образования и соответствует требованиям к уровню подготовки специалистов по базовым и вариативным модулям учебного плана направления подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников.

УДК 791.6(075.8)

ББК 85.33я 73

© КГУФКСТ, 2018

© Плотников А. В.,

Плотникова Г. Г., 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
I. Режиссура как синтетический инструмент организации зрелища.....	5
II. Функции и роли режиссера в массовых зрелищах.....	24
III. Философия замысла режиссера.....	32
IV. Драматургия зрелища.....	44
V. Композиция как пространства реализации режиссерского замысла.....	54
VI. Театрализованные зрелища в массовой культуре.....	79
VII. Особенности работы режиссера с исполнителем.....	95
VIII. Символическое содержание зрелища.....	117
IX. Монтаж как творческий метод режиссуры театрализованных представлений.....	140
X. Театрализация как метод режиссуры театрализованных представлений и праздников.....	146
XI. Специфические формы массовых зрелищ.....	159
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	179
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	185

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие разработано с учетом современных требований режиссуры массовых зрелищ и стандартов, определенных новым поколением ФГОС 3++ направления подготовки 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников для использования в контактной работе с обучающимися высшего образования, и направлено на формирование востребованного обществом конкурентоспособного бакалавра.

Представленные материалы позволяют профессионально адаптироваться в социально-культурных условиях современных массовых зрелищ различных жанровых форм. Методические основы пособия представляют классические концепции теоретиков и практические советы практиков режиссуры. В содержание издания включены: теоретические принципы, практические методы, упражнения и примеры, которые спроектированы в методическую модель подготовки режиссера театрализованных представлений и праздников. В приложениях использованы: примерные материалы сценариев, шаблон составления заявки-замысла будущего зрелищного продукта, а также правила и вопросы для создания синопсиса режиссерского замысла; элементы для определения этапов формирования новых художественных смыслов и технологических инноваций в замыслах зрелищ; оценочные средства для определения уровня освоения компетенций бакалавров и иные источники формирования мобильности в компетентностном подходе обучающегося к непрерывному образованию, развитию уровня профессиональной квалификации и ответственной ориентации режиссера на гуманитарные ценности культуры и духовное развитие.

Учебное пособие может быть интересно обучающимся по направлению 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников, исследователям социокультурного проектирования художественно-просветительских зрелищ, практикующим специалистам массовых театрализованных представлений и праздников.

I. РЕЖИССУРА КАК СИНТЕТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ ОРГАНИЗАЦИИ ЗРЕЛИЩА

1. Культура массовых зрелищ.
2. Режиссура как вид художественно-творческой деятельности.
3. Специфика профессиональной адаптации бакалавров направления 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников.

1. Культура массовых зрелищ

Зрелище является культурно-эстетическим феноменом широкого диапазона, явлением, которое возникает там, где существуют постоянные культурные традиции. Как и две тысячи лет назад, зрелище, будучи многогранным общественным явлением, отражает жизнь человека и общества в целом. Оно служит поводом для актуализации основных смысловых ценностей, создания образца идеального общественного состояния, а также видения перспектив развития культуры общества. Сегодня такие тенденции, как визуализация зрелищной культуры, утрата доминирующих идеологий, рост прагматизма в обществе привлекают особое внимание к зрелищу как к феномену трансляции культуры. А в условиях превращения земного шара в «глобальную деревню», создание и трансляция зрелища как зеркала определенной эпохи, национальной культурной идентичности, приобретает особое значение.

Культурно-философский смысл зрелища содержит значение такого понятия, как «культура», этимология которого восходит к Античности. В письменах и трактатах Древнего Рима *cultura* было широким понятием и включало в себя, как «возделывание, обработка», так и «воспитание». Позднее термин приобрел значение «почитать», «поклоняться». Под «культурой» в Античности понималось, прежде всего, личностное качество, которое приобретает в процессе воспитания, и вместе с тем, как органический сплав гражданственности и организованности, как результат «обработки» души и тела. В эпоху Средневековья в структуре народной культуры возникает и приобретает устойчивое значение зрелища в игровых и культовых формах и прослеживается связь

зрелища как театрализованного представления в культуре, культ в структуре зрелища и культуры как духовности.

Природа содержания и значения зрелища как формы культуры и способа удовлетворения духовных потребностей людей представляет собой сложную проблему, которая обусловлена многоаспектностью такого явления как «зрелище» и многообразием его функций: от социально-нравственной, дидактической, до гедонистической, развлекательной и т.п. В Большом толковом словаре понятие «зрелище» определяется «как то, что представляется, открывается взору, является предметом наблюдения, обозрения и т.п.», схожее значение мы находим в толковом словаре Ожегова С. И. и Даля Вл. Следуя указанной логике, можно предположить, что зрелищем становится не любой объект, который попадает в поле зрения, а то, что «представляется, открывается» наблюдателю. Следовательно, представление (performance – коэффициент полезного действия, выполнение, совершение) является непосредственным условием зрелища.

История развития цивилизации свидетельствует о том, что зрелище всегда являлось своеобразным зеркалом своей эпохи. По создаваемым праздничным формам можно судить о политической, исторической и духовной жизни общественно-экономической формации, определить идеи, интересы и стремления самых различных ее социальных слоев. Именно зрелище в значительной степени синтезирует все ценное, что накоплено в мировой культуре, поэтому зрелища можно назвать ценностями, которые способствуют формированию личности, духовному развитию человека и человечества [57]. Со зрелищем как фазой культурной жизни связаны культурные явления, в принципе, не имеющие места вне праздника.

Обратимся к исследованию Литвиновой М. В. «Классификация и типология массовых праздников и зрелищ» [29]. В статье раскрывается смысловое содержание праздника как философско-культурологической категории и определяется место массовых праздников и зрелищ в системе праздничной культуры. По мнению автора, массовые праздники и зрелища находятся на стыке жизненных реалий и искусства. Их можно отнести

к двойственным явлениям, сохраняющим исходный синкретизм художественного и утилитарного начал. Современные авторы отмечают широкую жанровую систему массовых праздников и зрелищ и выделяют, прежде всего, характеристики трех основных типологических групп:

- культуругенеза (мистерия, шествие, апофеоз);
- театрального действия (театрализованное представление, карнавал, маскарад);
- концертного представления (концерт-митинг, театрализованный концерт).

Также выделяется отдельная группа сложных или составных жанров массовых театрализованных действий (фестивали, олимпиады, дни, декады, постановки на юбилейную или историческую тему).

Однако, независимо от формы проведения и жанровой окраски, можно выделить специфические качества, присущие массовым праздникам и зрелищам в целом. Во-первых, можно утверждать, что феномен массовых праздников и зрелищ обладает собственной морфологией, позволяющей рассматривать данное явление генетически и исторически, то есть в процессе становления и развития. Во-вторых, массовые праздники всегда ориентированы на активное соучастие аудитории в предлагаемом организаторами действии (представлениях, конкурсах, танцах, играх, забавах и др.). И, наконец, механизм организации массового действия обусловлен сменой разнообразных впечатлений, получаемых участником действия в процессе соучастия в этих действиях. Смена впечатлений, в свою очередь, обусловлена чередованием разнообразных художественно-выразительных средств (слова, музыки, танца и т.п.), оказывающих на человека максимально насыщенное художественное воздействие, рождающее у него состояние праздничности. Несмотря на то, что отдельные виды праздничного действия (ритуал, обряд, развлечения, игра и пр.) не обладают «единообразным строением художественной ткани», свойственной любому виду искусства (музыке, театру и др.) и, стало быть, не могут являться видами искусства, в структуре массовых праздников и зрелищ повсеместно используются

те или иные виды искусств либо в полном, либо во фрагментарном виде. Режиссерская разработка единой действенной линии обеспечивает ансамблевое сочетание различных видов искусств, организуемом с помощью принципа «эпизодичности», т.е. последовательной сменой эпизодов, каждый из которых существует на основании закона «трех единств». Художественная ценность массовых праздников и зрелищ обусловлена не только высоким художественно-эстетическим качеством каждого элемента в том или ином эпизоде, но и единым художественным замыслом всего действия.

Таким образом, феномен массовых праздников и зрелищ расположен на границе реальной жизни, игры и искусства. При этом, творческим методом, синтезирующим в органическом единстве различные виды искусства, документальный и художественный материал, зрелище, игру, моменты спонтанной импровизации, ритуал, обряд, карнавальное шествие и народное гуляние выступает театрализация. Такой метод, дает возможность, строить праздник, организуя художественно, по законам театра, как его содержание, так и деятельность его участников.

Можно констатировать, что, для возникновения массового праздника необходимы три основных слагаемых:

1. Реальное событие (смена времен года, историческая дата, религиозное, светское, политическое событие и т.д.).
2. Традиционные основы (традиции, обычаи, привычные формы и нормативы проведения, определенное сущностное наполнение и т.д.).
3. Организующее начало (творческое осмысление праздника, разработка сценария и режиссерской экспликации, создание пространства праздника, административные работы и т.д.).

Первые два слагаемых – традиционные основы и реальное событие – образуют так называемую праздничную ситуацию, порыв масс.

Организующее начало, замысел режиссера или руководителей претворяет массовый праздник в жизнь, реализует его. Это возможно, как писал еще Луначарский А. В., при выполнении, по меньшей мере, трех условий. Это **а)** искреннее желание аудитории

«откликнуться всем сердцем на событие, которое празднуется», б) определенный «минимум праздничного настроения», в) талантливые организаторы, способные организовать действие и руководить им так, «чтобы естественный порыв масс, с одной стороны, и полный энтузиазма, насквозь искренний замысел руководителей, с другой, сливались между собой» [32].

В современных условиях развития общества возникают проблемы, которые оказывают значительное и не всегда положительное влияние на организацию и постановку зрелищ. Можно выделить следующие черты, которыми характеризуются эти проблемы:

1. Недооценка художественно-эстетической ценности зрелища. Организаторы и постановщики, уделяя больше внимания эмоциональной сфере восприятия человека, реализуют в первую очередь рекреационной, гедонистической, компенсаторной функции зрелища, используют в представлении выразительные средства невысокого художественного уровня. в связи с этим в меньшей степени реализуются развивающие функции искусства – когнитивная, воспитательная, креативная, художественно-эстетическая и духовная. Это отражается на зрителе, который не хочет размышлять, совершенствоваться, духовно развиваться, художественно-просветительски реализовываться. Его привлекают простые, незатейливые сюжеты, понятные и яркие в соответствии со стандартами моды и престижного потребления, которые не требуют осмысления, не оказывают воспитательного воздействия, а, наоборот, расслабляют, отвлекают от жизненных проблем, пропагандируя удовольствие как основную духовную ценность.

2. Формальное, тенденциозное отношение режиссеров к этой сложной форме зрелища, отсутствие профессиональных навыков и умений в работе на нетрадиционных площадках. в результате происходит механический перенос в массовое зрелище опыта драматического театра с его большими диалогами и монологами, психологическими нюансами развития роли. Массовое зрелище – это искусство большого зримого действия, создающегося широкими плакатными мазками.

3. Низкий художественный вкус режиссеров и сценаристов проявляется в отборе выразительных средств, которые не име-

ют общей стилистики, используемый художественный материал эклектичен, действие строится на штампованных приемах. Дорожной картой для решения этих проблем может стать интенсивное совершенствование массового зрелищного искусства как культурно-эстетической составляющей городской праздничной культуры. Для этого необходимо синтезировать как традиционные, так и новейшие современные художественно-эстетические и технические выразительные средства в драматургии и режиссуре для создания образов и трансляции глубокого смысла темы и идеи массового зрелища на основе городских общественных, этнокультурных и художественных традиций.

2. Режиссура как вид художественно-творческой деятельности

Режиссура – своеобразный вид художественного творчества, позволяющий создавать пространственно-пластическое, художественно-образное решение идейно-тематического замысла произведения одного из «зрелищных искусств» с помощью только ему присущих выразительных средств. в деятельностном смысле различают режиссуру драмы, музыкального театра (оперы, оперетты, балета), кино, эстрады, цирка, театрализованных представлений и массовых праздников.

Понятие «режиссура» сегодня распространяется на художественную и социально-культурную организацию не только самых различных произведений коллективного творчества, но и массовых общественных акций: режиссура общественно-политических и рекламных кампаний, презентаций; режиссура художественных вернисажей и парада мод, режиссура книги и музыкального альбома, режиссура школьного урока и т.д.

Таким образом, понятие «режиссура» можно определить как художественный процесс создания композиции гармонического целого из различных компонентов произведений искусства и явлений реальной жизни. Все эти виды режиссуры отличаются своими специфическими особенностями и в то же время имеют свои общие принципы, основанные на естественных законах композиции целого в природе и в искусстве. Предметом режиссуры массового театрализованного действия является человеческое об-

щение художественными средствами, это двуединый творческий процесс режиссуры художественных выразительных средств и режиссуры самой жизни. Результатом режиссерского процесса здесь становится образ праздничного события, образ праздничного театрализованного общения [43].

Ведущей задачей режиссеров театрализованных представлений и праздников является художественно-образное решение и организация реальных событий для зрителей и с их участием. Специфика режиссуры театрализованных представлений и праздников заключается в том, что режиссер выступает автором предстоящего театрализованного действия. Задача режиссера зрелища выявить суть социальной проблемы, определить свою авторскую концепцию и найти ей образное выражение. в связи с этим первоначальным моментом режиссерской деятельности является работа над замыслом сценария, который композиционно соединяет и монтирует в себе разнородные материалы: документы, мемуары, письма, выступления реальных героев, церемониально-обрядовые действия, стихи, песни, танцы, пантомиму, видеоряд и многое другое. Все части по замыслу театрализованного действия должны быть подчинены режиссерскому ходу, объединяющему их в единое целое и способствующему образному решению авторской концепции. Вместе с тем каждая из частей (эпизодов) композиции должна иметь законченную мысль и внутреннее развитие смысла общей идеи режиссера.

Еще одной особенностью режиссуры театрализованных представлений является синтетичность зрелищной природы. Режиссёру необходимо знать и чувствовать всю палитру средств выразительности, владеть каждым из них и умело использовать их в процессе создания художественного образа различных театрализованных действий. Однако стремиться к эффектности сценического действия, которое требует неожиданности изобразительного решения, необходимо, руководствуясь важнейшим принципом содержательного и стилевого единства театрализованного действия. По словам Розовского М.: «Эффектное режиссерское решение действует на зрителя своей новизной, неожиданностью формально-постановочных средств» [44, с. 83].

Вместе с тем следует помнить, что форма должна органично сочетаться с содержанием театрализованного действия и способствовать его художественно-образному раскрытию. Эффектность режиссёрского решения художественного зрелища должна стать неопровержимой для каждого зрителя, увидевшего его, и создаваться всем «симфонизмом» средств выразительности представления, эмоционально воздействующим на аудиторию, вызывающим у неё потребность в соучастии живому, органичному действию, способствуя образному выражению авторской концепции. Товстоногов Г. А. утверждал, что, когда речь идет об «эмоционально-образном построении спектакля, слово – лишь один из выразительных компонентов. Важный, первостепенный, но не единственный. Игнорируя это, мы убьем зрелищную природу театра... я настаиваю на том, что пластическая и звуковая выразительность спектакля в сочетании со зрительной имеет в замысле в режиссерском решении первостепенное и решающее значение» [52, с. 227]. Своеобразный поворот темы, точно найденный образ, живой язык – вот что делает ярким и эффективным театрализованное действие и каждый его эпизод.

Необходимо помнить, что театрализация как творческий метод создания театрализованных действий органически объединяет два важнейших направления деятельности сценариста-режиссёра: художественно-образную организацию сценарного материала и активизацию зрителей – участников праздничного действия.

Проанализируем важные параметры режиссуры театрализованных представлений в контексте режиссерского искусства в целом.

Таблица 1

Режиссура театрализованных представлений в контексте режиссерского искусства

Режиссура театра	Критерий	Режиссура театрализованных представлений и праздников
Пересоздание предлагаемых обстоятельств пьесы в предлагаемые обстоятельства спектакля и организация взаимодействия в них актеров	Предмет деятельности режиссера	Событие как общественно значимое явление
Отражение общественно-значимых противоречий действительности и процессов ими вызванных средствами театрального искусства (в форме взаимодействия актеров в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля)	Цели режиссерского искусства	Реализация реальной социально-значимой проблемы через метод театрализации с участием зрителей
Театральный коллектив, актер	Материал режиссерского искусства	Репетиция как творческий и педагогический метод. Активное участие зрительской аудитории.
Действие как форма активности актера; пространство и время в их взаимодействии – мизансцена; жанр, атмосфера, темпоритм и пр.	Основные атрибуты (формы существования) материала	Опорные единицы сценической информации: факты жизни и факты искусства; номер, эпизод, блок.
Драматургическое событие, выраженное зрелищно, мизансцена	Язык режиссерского искусства	Реальное событие, освоенное через метод театрализации
Событийно-зрелищная природа мышления	Родовой признак профессии	Композиционная природа мышления режиссера
Спектакль, как динамическая система взаимодействия актеров в предлагаемых обстоятельствах, выраженная образно в пространстве и времени, и рассчитанная на восприятие ее зрителем	«Продукт» режиссерского творчества	Театрализованное представление и праздник

В режиссуре массовых форм зрелища, как и в классическом режиссерском творчестве, выделяются этапы:

1. «Нулевой цикл» – потребность в познании действительности, накопление представлений о мире, выраженных в форме наглядных действий, поступков и событий.

2. Анализ ситуации (диагностическая функция режиссера) ПОИСК ПРОБЛЕМЫ – драматическая концепция действительности, потребность в коммуникации «по поводу переустройства мира», пересоздание предлагаемых обстоятельств в «роман жизни»; сопряжение целей общества, драматурга, зрителя, коллектива исполнителей (их потребностей, мотивов и т.д.), определение «зерна» будущего зрелища.

3. Формирование ЗАМЫСЛА будущего театрализованного представления (праздника) (проективная функция режиссера) – формирование эмоциональной установки по отношению к событиям сценария, пересоздание события в зрелище, поиск метафоры действия.

4. Формирование коммуникативной ситуации (прогностическая функция режиссера) – определение способа общения (режиссерского приема) сцены и зала.

5. Психолого-педагогическое воздействие (стимулирующая функция режиссера) – организация взаимодействия актеров в предлагаемых обстоятельствах (показ, рассказ, подсказ), постановка режиссерских задач (заражение, внушение), стимулирование исполнителей на поиск средств реализации поставленных задач – физического действия.

6. Композиция и синтез (организаторская функция режиссера) – отбор, организация «продуктов» творчества исполнителей в пространства и времени сценария – материализация в мизансцене.

Мордасов А. А., вслед за Генкиным Д. М., Коновичем А. А., Панфиловым В. В., Руббом А. А., Силиным А. Д., Чечетиным А. И., Марковым О. И. выделяет две группы принципов режиссуры театрализованных представлений и праздников [35]:

1. Общехудожественные, обусловленные природой зрелища, представления.

2. Активизирующие, т.е. специально направленные на активизацию аудитории и создающие предпосылки для организации ситуации художественной самодеятельности и аудитории.

Общехудожественные принципы:

- принцип реальной событийности (документальности);
- принцип преемственности;
- принцип пространственно-временного соответствия праздничному событию;
- принцип эпизодного построения;
- принцип образного мизансценирования;
- принцип предметно-символического оформления;
- принцип оправданной парадоксальности;
- принцип концентрации выразительных средств;
- принцип жанрового разнообразия;
- принцип темпоритмической организации представления;
- принцип художественно-исторической стилизации;
- принцип целостности праздничного действия.

Активизирующие принципы:

- принцип злободневности и современности;
- принцип ритуализации (включенности в событие);
- принцип карнавализации (антиповедение);
- принцип доступности;
- принцип дифференцированного подхода к участникам праздника;
- принцип «открытой игры»;
- принцип импровизации;
- принцип введения внесюжетного персонажа;
- принцип воздействия на все органы чувств;
- принцип выразительной симультантности;
- принцип активизации аудитории;
- принцип коллективного эмоционального переживания.

3. Специфика профессиональной адаптации бакалавров направления 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников

Современный человек адаптируется в условиях окружающей профессиональной среды. Становление современных социальных

и профессиональных норм культуры, требует и от получающих высшее образование формировать профессиональные компетенции под давлением реальных законов профессиональной практики.

Понятие профессиональная адаптация выстраивалась в отечественных исследованиях и трудах Ащепкова В.Т., Бабуцидзе М.О., Будякиной М.П., Марковой А.К., Мороза А.Г., Пережоговой А.А., Русалиновой Л.А. и других ученых. Наиболее точное определение толкует содержательность понятия профессиональной адаптации как встраивание профессионального сотрудника в условия труда практической сферы. на нынешнем этапе развития социума, адаптация обретает обширные формы, открывая молодому специалисту, дополнительные свободы выбора инструментов социального взаимодействия со средой.

Профессиональная адаптация бакалавров направления 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» формируется из элементов:

- подробное овладение умениями и навыками, освоение компетенций в условиях выполнения норм и функций профессиональной деятельности;
- устойчивое развитие содержательно-смыслового и положительного эмоционального отношения к избранной профессии (социально-психологическая адаптация);
- оптимальное вхождение в новую социально-профессиональную среду, систему внутригрупповых взаимодействий сторон социального партнерства;
- структурная готовность включаться в организационные условия профессиональной деятельности;
- практический процесс развития профессиональных компетенций бакалавра.

Важно определить аспекты профессиональной адаптации режиссеров театрализованных представлений и праздников еще на этапе обучения в образовательной организации высшего образования. Исследователи связывают это понятие с овладениями знаниями, умениями и навыками, компетентностными нормами и функциями профессиональной деятельности (Вер-

шловский С.Г., Мороз А.Г., Овдей С.В., Скубий М.И., Шептенко П.А., Шиян О.А.). Так, Вершловский С.Г. и Шиян О.А. отмечают, что в процессе профессиональной адаптации происходит интеграция профессиональных знаний, умений и навыков в компетенции профессиональной деятельности, постоянное овладение мастерством, способность прилагать профессиональные знания, умения и навыки к конкретным ситуациям. в этом контексте не стоит сужать содержание данного процесса, поскольку профессиональная адаптация имеет как свой психологический, так и социальный компоненты.

Современное общество постмодерна, в большинстве случаев, предоставляет широкие возможности к социально-профессиональной адаптации, которые не предполагают устойчивой необходимости обучающемуся режиссеру художественно-спортивных зрелищ к активному взаимодействию с будущим работодателем. Постоянное взаимодействие между субъектами в образовательном сообществе и практической сфере, формирует и компетенции для социально-профессиональной адаптации при обучении бакалавров в разнообразных смешанных, социальных и творчески группах.

Интересна позиция исследователей, выделяющих этапы адаптации к социально-профессиональной среде:

- психологическая переориентация, то есть осознание необходимости действий, появление устойчивой ориентации на изменение поведения в соответствии с изменением среды;
- содержательная переориентация, то есть понимание сущности отличия новых условий от прежних, получение достаточной информации об изменениях и требованиях;
- приспособление к новым условиям и ситуациям на основе прежнего опыта;
- оценка своих достижений и поведения с точки зрения соответствия новым требованиям;
- накопление нового опыта на основе корректировки деятельности;
- закрепление и развитие положительных элементов деятельности и устранение отрицательных сторон;

– расширение сферы применения нового опыта на другие виды деятельности или новые ситуации.

Выполнение творческого проекта выпускной квалификационной работы бакалаврами направления обязывает реализовывать режиссерские задачи постановочной работы в работе со всевозможными участниками, в условиях, например преддипломной практики, в инклюзивной образовательной среде, как пространстве творческого сотрудничества обычных и «необычных» исполнителей художественно-спортивных зрелищ. Например: такой совместный проект создания сводной постановочной группы, с целью спланировать оптимальный репетиционный процесс работы постановочной группы студийцев с ограниченными возможностями и бакалавров направления в массовом театрализованном представлении «Повелитель игр» реализован в 2017 году выпускниками КГУФКСТ. Итоговый творческий результат зрелищного проекта представлен в феврале 2018 года на сцене Краснодарского краевого театра кукол при большом зрительском интересе от представителей инклюзивной среды и от обычных зрителей.

В различных социальных средах, в том числе и в среде инклюзивного образования при творческом взаимодействии субъектов в условиях социального партнерства социально-профессиональная адаптация бакалавров направления 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» должна рассматриваться как целостный системный процесс. Такой процесс, включает различные формы изменений субъектов: психофизическую мобильность и компетентностное развитие, культурно-просветительские и познавательные процессы, модификацию системы нравственных и профессиональных ценностей индивида, активное воздействие субъекта адаптации на себя и профессиональную среду.

Социально-профессиональную адаптацию в профессиональном и психологическом аспектах чаще определяют, как концепцию общественного здоровья и профессиональной мобильности отдельного человека. Чтобы понять содержательные основы адаптации, следует классифицировать ее виды:

Содержательные основы адаптации

Психофизиологический	Адаптация включает в себя определенное количество физиологических реакций организма. Этот вид не следует рассматривать отдельно от личностного и психического компонентов.
Психологический	Адаптация помогает адекватно реагировать на разнообразные ситуации окружающей среды. Все ее уровни принимают участие в процессе регулирования. Само же регулирование определяется как состояние, в котором потребности индивида подвергаются столкновению с окружающей средой и ее требованиями, а также как процесс, благодаря которому достигается состояние баланса. В ходе адаптации, изменяется не только личность, но и среда. В результате этого устанавливаются определенные отношения. Психологическая адаптация бывает общей и ситуативной: общая представляет собой результат из целого ряда ситуативных адаптаций.
Социальный	Для понимания того, что такое адаптация социальная, следует рассмотреть такие понятия, как социально-психологическая адаптация и социальная уступчивость. Однако, в любом случае отсутствует конфликт с окружающей средой.
Социально-психологический	Адаптация формирует процесс преодоления конкретных ситуаций человеком, в ходе чего такая адаптация использует те навыки, которые приобрела на прошлых этапах социализации. Это дает личности возможность взаимодействовать с группой без внешних и внутренних конфликтов, оправдывать ролевые ожидания и самоутверждаться.
Профессиональный	Адаптация в профессиональной среде, где личность изменяется в социальном поведении под давлением условий профессиональной деятельности или отдельной профессионально-социальной группы. Создается соответствие группе для того, чтобы вписаться в ее нравственные и профессиональные границы, в то же время при отсутствии согласия с группой.

Такая классификация структуры адаптации позволяет осознать, наиболее подходящие принципы взаимодействий между участниками сводной постановочной группы – бакалаврами КГУФКСТ и исполнителями из числа участников инклюзивной театральной студии «Лестница». Это социально-психологические и профессиональные основания профессиональной адаптации бакалавров. Совместная работа над созданием общей идеи массового художественно-спортивного зрелища, выстраивает оптимальные способы взаимодействия и нахождения лучших форм взаимного общения обеих сторон: бакалавров и участников инклюзивной студии. Обе стороны проявляют активную мотивацию к сотрудничеству, открытость и доброжелательность по отношению друг к другу. При этом стоит выделить некоторые проблемы профессиональной адаптации. Сущность этих проблем заключается в разности индивидуального понимания сторонами постановочной сверхзадачи режиссерского замысла будущего зрелища. Индивидуальное осмысление разными специфическими исполнителями творческого процесса создания художественно-спортивного зрелища, подразумевает разное организационное отношение артистов к планированию процесса приложения своих творческих усилий, а также мотивационные ожидания от результата постановочного проекта в целом.

Принимая во внимание личностные качества участников проекта, проведены репетиционные беседы, в ходе которых строилось обсуждение художественно-смысловой цели и постановка задач работы сводной творческой группы представления. Выполнение постановочных задач в совместной работе, стала еще и формой профессиональной адаптации бакалавров в условиях социального партнерства. Рассмотрим содержательность явления социального партнерства подробнее.

Определение теоретических основ социального партнерства состоит в изучении происхождения форм сотрудничества, условий достижения согласия, принципов первичной социальной солидарности в сводной постановочной группе. Процесс осознания идей партнерства разных сторон через сотрудничество, солидарность и совместное творчество проходит не скоропечно и после-

довательно. Разнообразные знания об идее творческого проекта объединяют методики репетиционной работы и режиссерского разбора-анализа в отдельных репетиционных и плановых взаимодействиях с исполнителями из числа исполнителей инклюзивной студии «Лестница» и состава бакалавров-постановщиков. Теоретико-методологические основы этого процесса основываются на профессиональных компетенция ФГОС ВО направления. Изучение компетентностных оснований и культурологических предпосылок создания инструментов социального сотрудничества, как первоосновы творческого взаимодействия сторон социального партнерства следует начинать с исследования параметров создания общественного договора на совместное творчество, практических платформ устройства инклюзивной студии и инструментов планирования совместной репетиционной деятельности обеих партнерских сторон.

В исследовании теории «общественного договора» французский философ Руссо Ж.Ж. представляет мнение, что в основе и общественного и государственного устройства лежит создание договорных отношений, которые дают возможность каждому обеспечить «мирное пользование тем, что ему принадлежит...». Таким образом, Руссо Ж.Ж. одним из первых определил фундаментальные предпосылки конвенционализма как готовности индивидов соблюдать сложившиеся нормы взаимоотношений, с целью достижения взаимоприемлемых решений. Так на диалектическом пересечении коллективистских и личностных постановочных начал, в процессе объединения в ассоциации разных участников, на основе общественного договора, сформировались практические основы социального партнерства проекта. Рассмотрим важный теоретический подход к методу режиссерского разбора-анализа, который включался в условия нашего проекта социального партнерства.

Институциональный подход. Современная режиссура определяет границы разбора-анализа в рамках острой социальной проблематики, где партнерство становится устойчивым объединением социальных субъектов, предназначенным для определения актуальной проблемы и реализации творческой идеи по ее

решению. Такой путь позволяет согласовать различные интересы этих субъектов-сторон, предполагать достижение общей постановочной сверхзадачи в условиях стабильности мотивационных отношений между участниками сводной группы. При этом социальное партнерство можно рассматривать как социальный институт для развития и взаимообогащения сторон.

Режиссерский разбор-анализ, с одной стороны, становится создаваемой в репетиционном процессе терминологической базой социального института, с другой, создает содержательно-смысловые критерии оценки качества результатов социального партнерства. При этом формируется системное совершенствование наличествующих у социального партнерства важных профессиональных констант. к таким основополагающим атрибутам относятся: а) общественно значимая – острая постановочная тема и круг режиссерских задач, выполняемых социальными партнерами; б) набор функциональных структур и статусных ролей, определяющих профессиональную компетенцию субъектов партнерства; в) смысловая идеология, определяемая совокупностью создаваемых нравственных и художественных смыслов и определяющих принципов деятельности в рамках социального партнерства; г) обусловленная режиссерским замыслом форма планирования и организации взаимодействия, регламентируемая приемлемыми и целесообразными стандартами профессионального поведения партнеров в творческом процессе.

Результаты исследования процессов подготовки выпускных квалификационных работ бакалавров направления с 2015 по 2018 год подтверждают, что в определении понятия «профессиональная адаптация», важно исходить из анализа какого-то одного из аспектов социально-профессиональной адаптации, отражающего либо научный интерес исследователя, либо необходимость и актуальность практического решения проблем профессиональной адаптации. Феномен профессиональной адаптации бакалавров направления 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников» в условиях социального партнерства при подготовке творческих проектов массовых художественно-спортивных зрелищ можно определить, как институционализацию взаимодей-

ствий партнеров, на основе вновь создаваемых художественных смыслов и приемлемых нравственных и профессиональных стандартов поведения.

Таким образом, можно заключить, что социальное партнерство в современной профессиональной среде может служить инструментом профессиональной адаптации бакалавров как в реальных предприятиях практики в целом, так и в смешанных постановочных группах в частности. Создание четкого плана репетиционной работы смешанной постановочной группы зрелищного проекта, создает благоприятные условия для продуктивной творческой работы бакалавров и участников исполнительской группы постановочного коллектива или любительской студии.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Что представляет собой массовое зрелище как форма культуры?
2. Укажите характеристики основных типологических групп массовых зрелищ.
3. Перечислите слагаемые массового праздника.
4. Укажите проблемы, которые оказывают влияние на организацию и постановку зрелищ.
5. Дайте определение режиссуры как вида художественно-творческой деятельности.
6. Выделите две группы принципов режиссуры театрализованных представлений и праздников.
7. Из каких условий формируется профессиональная адаптация бакалавров направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников»?

II. ФУНКЦИИ И РОЛИ РЕЖИССЕРА В МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩАХ

1. Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений и праздников.
2. Функции и роли режиссера массовых зрелищ.

1. Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений и праздников

Профессиональная подготовка специалистов сферы культуры, искусства и спорта тесно связана с преобразованием социально-культурного пространства и возрастающей потребностью общества в подготовке выпускников вузов для социально-культурной сферы, способных осуществлять разностороннюю творческую деятельность, ориентироваться в меняющихся условиях и обладающих высокой интеллектуальной культурой, при этом осознающих смысл своей деятельности и жизни в целом. ФГОС ВО направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников», профиль «Художественно-спортивные представления и праздники», квалификация (степень) выпускника «бакалавр» предусматривает подготовку именно таких кадров, которые подготовлены к видам профессиональной деятельности:

- режиссёрско-постановочной;
- организационно-управленческой;
- художественно-просветительной;
- научно-исследовательской;
- проектной.

Будущие режиссеры театрализованных представлений и праздников должны не только освоить большой объем теоретических знаний в различных направлениях культуры, искусства и спорта, но и овладеть необходимыми исполнительскими, сценарно-драматургическими, режиссерскими и организаторскими умениями и навыками. Во время обучения обучающийся должен понять социально-культурную специфику режиссуры театрализованных представлений и праздников, которая вбирает в себя

художественную организацию педагогически спрограммированных зрелищных форм и жанров различных родов искусства, художественно-спортивных программ, других форм массовой культуры.

Профессия режиссера театрализованных представлений обязывает чувствовать остроту проблем в современном обществе. Поэтому в ходе учебного процесса при обращении к любому материалу для работы, будь то музыка, картина, драматургия, проза, песня, поэзия, документ, важен анализ и обсуждение материала в студенческой группе, под руководством мастера курса. в ходе совместного анализа выявляются темы, проблемы, поднимаемые в данном материале, их актуальность, современность, а главное выясняется отношение к материалу самих студентов, их понимание, точка зрения, умение вскрывать и анализировать, видеть и чувствовать его значимость и потребность в нем сегодняшнего зрителя. Важно обсуждать с бакалаврами проблемы нравственности, выявлять их в любом материале, говорить о добре и зле, любви и ненависти, милосердии и жестокости, верности и предательстве, чести и бесчестии, героизме и трусости, с целью формирования мировоззрения и композиционного чутья будущего режиссера [7]. Методика обучения режиссуре это постоянное проявление и вызов у бакалавров чувств справедливости, совестливости, неравнодушия, человеческого достоинства и других качества, которые помогут им в будущей профессиональной деятельности. Режиссеру нельзя равнодушно молчать, когда в жизни царит несправедливость, корысть, предательство, лицемерие, малодушие – все то, что мешает людям жить, любить, творить, созидать.

В ходе освоения основной профессиональной образовательной программы обучающийся осознает сложность и значимость профессии «режиссёр», в основе его профессиональной деятельности которой овладение законами драматургии, навык сочинения поведения человека, существующего в конфликтной среде. Режиссер должен уметь выявить и завязать конфликт, развернуть и активизировать сценическое действие; выстроить и выразить нужную сцену; задать пластические и темпоритмические опоры атмосфере актерской импровизации; сконструировать компо-

зицию, т. е. синтезировать слагаемые спектакля в органическое единств. в творческом процессе стать быть «зеркалом» актера, адекватно сопереживать и содействовать, понимать и профессионально чувствовать, что происходит с актёром в каждом эпизоде зрелища. А еще: уметь самому делать то, чему учишь актеров, исполнителей; сочетать процесс сочинения замысла зрелища и воспитание актёров в единый процесс; планировать свою работу и работу творческого коллектива, руководить ею в процессе режиссерско-постановочной деятельности.

Режиссер театрализованных представлений и праздников должен своим творчеством воздействовать на решение острых социальных проблем современности, идти в ногу со временем, чувствуя его ритм и характер, точно знать, что хочет сказать аудитории, быть глубоко убежденным в том, за что выступает. Все это требует от режиссера театрализованных представлений и праздников не только особых природных данных, владения сложным искусством композиционного мышления, т.е. способности мыслить образами. В функциях режиссуры еще и умения подчинить все части сценического произведения единому идейно-художественному решению, которое возникло в соответствии с авторским видением замысла решаемой проблемы и согласуется с неким единством в его душе, с интересом окружающих его людей и потребностью будущей аудитории. Режиссер должен думать сам и так строить работу исполнителей, чтобы она возбуждала у зрителя мысли, нужные современности.

Необходимо помнить о том, что в основе драматургии театрализованных действ лежит реальное событие, требующее художественной организации, осознания нового художественного смысла. Это событие может быть связано с жизнью конкретного человека, коллектива, города, области, страны, но каким бы по значимости и по масштабности оно ни было, оно должно волновать аудиторию. Событие должно вызвать потребность в праздновании со стороны аудитории, а также потребность в его художественном осмыслении со стороны организаторов. Событийность является особенностью сценарной драматургии и проявляется в её образном решении, когда праздничное событие ложится в ос-

нову сценарно-режиссёрского замысла и сценарно-режиссёрский ход представления рождается на основе данного события.

Отличительными особенностями драматургии театрализованных действий выступают документальность, публицистичность, тенденциозность. в связи с этим объектом изучения и анализа режиссера могут быть реальные исторические события, факты, конкретные люди, исторические места, мемориалы, музейные ансамбли, современные новостройки, скверы, сады, улицы, парки, фонтаны и т. п. Для грамотной и зрелищной реализации своего сценарно-режиссёрского замысла необходимо детально изучить ту площадку, которая будет служить подмостками будущего зрелища, учесть все её особенности и возможности. Как отмечает Си-лин А.Д., «все, что окружает театр, работающий под открытым небом, – земля и водное пространство, воздух и деревья, архитектурные сооружения и зрители, – все это обычно “задействуется», в представлении, все играет и живет в представлении, в предлагаемых обстоятельствах спектакля» [49, с. 73]. Режиссеру, прежде чем начать работу, необходимо окунуться в атмосферу той местности, где предполагается постановка представления, осмотреть ландшафт, архитектуру окружающих зданий, прочувствовать это место изнутри, исследовать природное освещение, которое в течение дня меняет свой угол. Любая постройка, дерево, пролетающие птицы – все, что находится в этой местности, нужно задействовать так, чтобы все играло в ходе представления.

Творческий процесс создания сценария театрализованного действия, а затем и организационно-постановочная работа по его воплощению требует от режиссера не только необходимых профессиональных знаний, умений и навыков, но и инициативы и мировоззренческой ответственности. Здесь необходима концентрация воли, ума, творческой энергии режиссера, а также много сил и времени.

Искусство режиссуры состоит в умении создать образ спектакля, театрализованного представления или иного праздничного действия – своеобразный «театр жизни». в этом кроется тайна и чудо творчества. Постичь эту уникальную профессию непросто. Режиссура – сфера художественного творчества, которой нельзя

овладеть только по учебным пособиям. Ремеслу, мастерству, искусству режиссуры нужно учиться посредством практических проб и ошибок, опираясь на теоретические ориентиры и основы. Для создания художественного образа театрализованного действия, помимо профессиональных умений и навыков по созданию сценариев, полученных в процессе обучения (хотя это очень важные слагаемые режиссерского творчества), требуется проявление особого дара мастера, который, благодаря своим ежедневным заботам, приобретает, совершенствует, уточняет и утончает свое чувство меры – чувство вкуса, переходящее в умение «отсечь всё лишнее», умение создать целостный единый постановочный организм из множества разножанровых слагаемых. Только при таких условиях художественный образ рождается и формализуется более выразительным, совершенным и искусным способом. Таким образом, чувство меры, вкуса, наряду с освоением технологического процесса по созданию театрализованных действий, являются важнейшими слагаемыми режиссёрского искусства.

У каждого художника существует свой индивидуальный подход к отражению действительности. в произведениях искусства жизнь всегда отражается под определённым углом, в зависимости от индивидуальности автора. Благодаря этому мы имеем неповторимые художественные произведения по качеству вымысла. Именно вымысел является одним из элементов художественного образа, который отличает одного художника, режиссера от другого. Уметь найти и разглядеть в конкретном документальном факте, историческом событии, происшествии, воспоминании, биографии реального героя зерно будущего ростка образа театрализованного действия, которое поможет сформироваться сценарно-режиссёрскому замыслу, а затем отыскать способ его режиссёрского решения – самый важный момент творчества сценариста-режиссёра театрализованных представлений и праздников. Режиссёрский замысел всегда осеиён интеллектом режиссера, наполнен его размышлениями и «сверхзаботами», согрет его гражданским и художественным темпераментом. Как любой художник, автор театрализованного действия стремится создать некий новый микромир, на основе конкретного сценарного материала (документа), кото-

рый впоследствии получит сценическое воплощение. в процессе его воплощения, теперь уже режиссёру, предстоит вскрыть и найти ему образное выражение. Каждый раз работа режиссёра связана с поиском некоего нового «зерна», «кода», «ключа», который помог бы вскрыть суть происходящего действия, суть поднимаемой проблемы и найти способ реализации. Осуществляется этот творческий поиск всякий раз своим особым способом. Степень изучения и анализа материала, глубина проникновения в поднимаемую проблему, в суть происходящего даёт возможность режиссеру уйти от банальности и штампов в поиске режиссёрских приёмов и решений.

Творчество режиссёра включает в себе многозначную систему, где аккумулируются и вступают в активные взаимоотношения различные виды искусства. Направленные волей режиссёра в единое русло, эти значительные и самостоятельные компоненты образуют сложную цепь связей, рождаемых в действии, в действии же и переплавляемых в целостное сценическое произведение. Известный режиссёр театрализованных представлений и праздников Туманов И. М. указывает нам на то, что «если театральный режиссёр может вернуться к спектаклю после премьеры, то массовый праздник пройдёт только раз и при этом должен оставить глубокое эмоциональное впечатление» [54, с. 168]. Свежесть восприятия жизненных явлений и суждений о них, совпадение «болевых» точек» с тревогой и надеждами будущих зрителей – основа режиссёрской деятельности. Режиссёр-гражданин, режиссёр-художник, режиссёр-трибун – сущность творчества современного режиссёра театра масс. Эти грани профессии должны лежать в основе подготовки режиссёров театрализованных представлений и праздников.

2. Функции и роли режиссера массовых зрелищ

Станиславский К. С. установил основные функции театрального режиссера: понимание пьесы, поиск для этого толкования необходимого зрелищного решения и подчинение работы актёров сценическому замыслу: «В режиссере скрыты многообразные способности:

1) режиссер-администратор, который может вести спектакль; поддерживать систематическую работу и порядок;

2) режиссер-постановщик, это тот, который умеет говорить с декоратором, с рабочими, который может провести в жизнь свою или чужую... постановку;

3) режиссер-литератор, который может повести пьесу и спектакль по верной литературной линии;

4) режиссер-художник, который сам может создать... художественную сторону спектакля;

5) режиссер-психолог, который может провести верно внутреннюю линию;

6) режиссер-учитель, который может поправлять и воспитывать актеров» [50, с. 215].

Такие позиции органично подходят и для режиссера театрализованных представлений и праздников. Задача режиссера не столько в том, чтобы расшифровать замысел драматурга, сколько в том, чтобы быть соавтором в процессе художественного творчества по созданию замысла зрелища.

В профессиональных функциях режиссуры можно выделить самые существенные – исследования, деятельность, обязанность, работа. Классические функции режиссера определены Немировичем-Данченко Вл. И. в его книге «Из прошлого» (1936). Режиссер – существо трехликое:

1) режиссер – это толкователь, он же показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером, режиссером-педагогом;

2) режиссер – это зеркало, отражающее индивидуальные качества актера;

3) режиссер – это организатор всего спектакля.

Режиссер-зеркало отражает острые проблемы жизни, жизненные потребности и стремления людей и выражает их художественными средствами, преломляет промахи и находки исполнителя: знает и чувствует, что хочет реальный герой, чтобы дать ему задачу в соответствии с замыслом постановки. на репетициях, в течение всего творческого процесса он должен быть своеобразным зеркалом для исполнителей, их активным зрителем.

Режиссер-толкователь реализует свой аналитический дар, образно осмысливая жизненные явления и события, «заражая» сво-

им творческим идейным замыслом исполнителей, зрителей и всех участников театрализованного действия.

Функция режиссера-организатора заключается в том, чтобы объединить процессом осуществления единого художественного замысла всех участников постановочной группы, технических исполнителей, общественных организаторов.

Три основные функции режиссерской профессии существуют в неразрывной связи и взаимозависимости.

Сегодняшняя режиссура еще более функциональна в профессиональной деятельности. Выделим важнейшие роли режиссера в процессе создания и реализации художественного замысла массового зрелища:

- режиссер философ или художник зрелища;
- режиссер драматург или сценарист зрелища;
- режиссер постановщик или интерпретатор зрелища;
- режиссер организатор или продюсер зрелища;
- режиссер педагог или учитель в зрелище.

Из вышеизложенного следует вывод: режиссёрская профессия требует: развитой наблюдательности; исследовательской свободы; способности ассоциативно мыслить; творческого воображения и фантазии; образного мышления. Эти содержательные функции и ролевые качества классической профессии определяют сущность профессии режиссера массовых театрализованных действий.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите виды профессиональной деятельности бакалавра направления подготовки 51.03.05 «Режиссура театрализованных представлений и праздников».
2. Какую роль в творчестве режиссера массовых зрелищ играет овладение законами драматургии?
3. Перечислите основные функции театрального режиссера, которые реализует в своей профессиональной деятельности режиссер театрализованных представлений и праздников?
4. Перечислите основные роли режиссера в процессе создания и реализации художественного замысла массового зрелища.

III. ФИЛОСОФИЯ ЗАМЫСЛА РЕЖИССЕРА

1. Феномен режиссерского замысла.
2. Методика создания замысла зрелища.
3. Работа режиссера с материалом замысла.

1. Феномен режиссерского замысла

Разнообразие этических, мировоззренческих и профессионально-постановочных аспектов в профессиональной деятельности режиссера зрелищной: культурно-досуговой или художественно-спортивной программы проявляется наиболее емко в системе действий по созданию авторского режиссерского замысла. на этом важнейшем этапе режиссерской работы эффективно совмещаются функции не только организатора и постановщика художественного произведения, но и авторская функция сценариста создающего законченность конструкцию композиции творческого замысла создаваемого зрелища.

Современная зрелищная культура подвержена активным процессам глобализации. Наряду с появлением и развитием новых технологий, ростом городов, расширением контактов с другими странами, происходит трансформация культуры зрелища. По мнению Гавдис С. И: «Праздничная культура превращается в низкосортные шоу... в свете современных тенденций немодно культивировать особенности национальной культуры» [10, с. 239]. Вместе с тем, задача современного массового зрелища – поставлять аудитории определенные смысловые ориентиры, содержательные стандарты поведения, доказывать правомерность идентификации на примерах из жизни, формировать имиджи и стереотипы сознания. Как многогранное социальное явление, отражающее жизнь человека и общества, зрелище усиливает влияние на зрителей через создаваемые результаты режиссерского творчества, новые художественные смыслы постановочных замыслов.

Режиссерский замысел – образное видение режиссера будущего зрелища, в основе которого всегда находится общественно важное событие. Замысел определяет содержание, структуру, композиционное построение и логику зрелища, то есть разумное

соотношение целого и частного и их подчинение художественной целостности по отношению к теме, раскрываемой в сценическом событии зрелища. Как инструмент по созданию массового зрелища, режиссерский замысел влияет на формирование идеологии огромной зрительской аудитории, поддерживает стабильность общества.

В данной статье мы опишем условия реализации режиссерского замысла зрелища, которые на современном этапе развития общества могут стать культурно-педагогическим потенциалом сдерживания негативных глобальных тенденций.

Опираясь на теории, представленные в театральном искусстве [34,39,50,52], мы понимаем режиссерский замысел массового зрелища, прежде всего, как «предварительное ощущение режиссером всей художественно-смысловой и содержательно-структурной полноты произведения массового зрелища». Замысел режиссера заключается в необходимости поиска ответов на ключевые вопросы современности, через сценическое решение зрелищного представления, выраженное в конкретных театральных формах. Художественное режиссерское творчество как вид профессиональной деятельности по созданию замысла зрелища, имеет исходный момент в определении уникальной режиссерской идеи будущего произведения. Источниками идеи замысла режиссера становятся информация и фактические данные о самом событии, мнения очевидцев и участников события, статистические материалы, и общественное мнение зрительской аудитории, художественные произведения по теме и статьи в СМИ.

Важным условием реализации режиссерского замысла является определение актуальности социальной проблематики на основе реального события. С одной стороны: событие – это то, что уже произошло, это то или иное значительное явление, факт общественной или личной жизни. С другой стороны: событие в драматургии – это происшествие или процесс, который разворачивается на глазах у зрителей и включает в себя совокупность предлагаемых обстоятельств, изменяющих привычное течение жизни героев. в создании массового зрелища событие является основой театрализации – «организации в рамках праздника ма-

териала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации» [26, с. 43]. Важный ключ к решению зрелищной программы, по мнению известного постановщика зрелищ Силина А. Д., в «звучании реальной жизни, в своеобразии ее тематических границ, закрепленных в предлагаемых обстоятельствах замысла, в оценке местных особенностей понимания зрителем формируемого тематического события» [48, с. 78].

Вместе с тем, понимание уникальности идеи режиссера опирается на его мировоззренческую ответственность за актуальность и содержательно-смысловую глубину релевантности теме, а также развитию драматургии сценической истории, закрепленной в идее замысла. Режиссер – это всегда педагог, философ и психолог, который решает проблему активизации участников зрелища, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула и воплощает высокую идею в яркой образной форме [13]. Наблюдательность позволяет воспринимать окружающую действительность, события, факты, выделять главное и второстепенное. Развитое мышление позволяет режиссеру логически мыслить, что дает возможность анализировать информацию, проникать в сущность явлений. Самостоятельность ума дает возможность критически относиться к различным источникам информации, артикулировать свои суждения и оценки. Творческое воображение помогает режиссеру вжиться в ситуацию, наглядно и образно рассказать о ней. Масштаб личности режиссера также определяется целями, которые он перед собой ставит и результатами, которых он добивается. Это влияет и на выбор творческих методов в работе: отношение к репетиционному процессу, использование игровой природы, глубины работы с исполнителями и текстами, театрализации реальных событий и пр.

На всех этапах создания замысла, режиссер осознает границы социальной проблематики, ищет источники авторской идеи, варианты решения фактического события. Важная задача в реа-

лизации режиссерского замысла – понять, насколько его качество определяется найденным художественно-образным решением. Здесь проверяется ответ на поставленный вопрос: «как я буду ставить?». на наш взгляд, когда становится понятной уникальность авторской идеи замысла, определенность предлагаемых обстоятельств, режиссер с необходимой мерой условности и материально-детальной стороной художественности зрелища вырисовывает форму, жанр и стилистический строй. Начинается формирование важных элементов структуры замысла: художественно-смыслового и изобразительного решений постановки, организация звуковой и световой партитур, отбор необходимых исполнителей, творческих коллективов, различных технологических средств режиссерско-постановочной работы. Здесь важно заявить о социально-педагогической и художественной функциональности зрелища, когда оно выступает одновременно и как художественная обработка жизненного материала, и как особая организация поведения и действия массы людей. Иными словами, реализация режиссерского замысла опирается на общехудожественные и активизирующие принципы, заключающие в себе социальную активность его творца.

Таким образом, режиссерский замысел реализуется в массовых зрелищах, которые способствуют обновлению и усилению социальных связей, сохранению и трансляции ценностей, служат формой эмоционально-эстетического, идейно-смыслового, структурного и соревновательного конструирования моделей общения в обществе. Условиями реализации режиссерского замысла зрелища выступают:

1. Масштаб социального события, его актуальность и уникальность авторской идеи зрелища.

2. Масштаб личности режиссера – это мировоззрение, совокупность психологических качеств, которые определяют характер и уровень поставленных задач, формы и методы их решения.

3. Социально-педагогическая и художественная бифункциональность зрелища, которая, которая наряду с уникальной авторской идеей определяет комплекс выразительных средств его организации и воплощения.

2. Методика создания замысла зрелища

Массовые зрелища рассчитаны на активное восприятие зрителями события – явления как факта общественной жизни. Особенностью массового зрелища, как вида синтетического искусства является то, что без зрителя оно не существует, и то, что каждое последующее выступление невозможно повторить с такой же точностью, как и предыдущее – оно всегда нетривиально и зависит от определенной реакции и эмоций зрителей. Исследуя природу массового зрелища, можно сделать вывод о том, что оно оказывает воздействие на людей, отражает эстетические воззрения общества, а так же его идейно-нравственную сторону, формируя духовно-нравственные качества личности, воспитывая в ней высокие патриотические чувства, единство духовности, гражданственности и социальной активности личности [9].

Замысел – исходное представление художника о своем будущем произведении, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. Планы, заявки, наброски, этюды, эскизы, режиссерская экспликация – наиболее распространенные формы внешней фиксации замысла. Различают замысел драматургический и режиссерский.

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

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

площение жизненной темы. Основными факторами, влияющими на характер режиссерского замысла являются: идейно-тематическая направленность представления, экономические возможности постановки, участники и их возможности, временные условия постановки, репетиционные и сценические возможности постановки, личность самого автора-постановщика – его гражданская позиция, мировоззрение, жизненные принципы, опыт и вкус.

Режиссерский замысел – образное видение режиссера будущего зрелища, в основе которого всегда находится общественно важное событие. Замысел определяет содержание, структуру, композиционное построение и логику зрелища, то есть разумное соотношение целого и частного и их подчинение художественной целостности по отношению к теме, раскрываемой в сценическом событии зрелища. Создание замысла – это начало творческой работы режиссера, в которую входит определение следующих элементов: темы, идеи, сверхзадачи, режиссерского хода, описание формы, жанра, выразительных средств зрелища.

Философия режиссерского замысла как идейное и художественно-образное предвидение и решение, на котором строится зрелище, играет важную роль в политике государства, так как концентрирует в себе смыслы и транслирует их через разнообразные зрелищные формы. в поисках этих смыслов, режиссер пытается понять, выявить и сформулировать, те проблемы, которые волновали мыслителей прошлого и в равной степени волнуют нас сегодня. Поэтому режиссерский замысел представляется нам как поиск предельных оснований бытия и познания и одновременно способ человека (режиссера) сделать что-то с самим собой и с окружающим его миром. Тема, идея, конфликт – все это составляющие режиссерского замысла, на основе которого и создается зрелище.

Тема замысла это круг социальных проблем, поставленных жизнью и побуждающих режиссера к процессу сочинения. Когда режиссер приступает к реализации темы, у него уже есть вариант ее решения, и это – зерно идеи. Темой называется ответ на вопрос: о чем (про что) в данном замысле пойдет речь? Другими словами, определить тему – значит определить объект изображения, т.е.

тот круг явлений действительности, которые найдут свое художественное воспроизведение в данном сценарии.

Например: тема замысла – А чего мы не знаем о Великой Победе?! При этом, объект нашего внимания не просто исторические взгляды на события Великой Отечественной войны 1941–1945 годов, но изменяющееся отношение многих россиян к самому пониманию сущности Великой Победы. Отсюда и концентрация в идеях отдельных постановочных номеров в творческих заданиях обучающихся 3 курса в 2017–2018 учебном году на осознании важности бесчисленных потерь обычных советских людей, общих смыслах сводной композиции «Живи!» практического показа исходящих из невозможности живущим забыть о тех, кто отдал жизни за нашу Победу над фашизмом.

Идея – это решение какого-то вопроса, темы. Создание произведения – это процесс раскрытия и решения темы и ее трансформации в идею. Идея никогда не является открытой и не бывает статичной. Идея – это понятие внутреннее, а тема – понятие внешнее. Идея гибнет, как только перестает развиваться или становится банальной и вредной. Основной или ведущей идеей сценария мы будем называть ответ на вопрос: ради чего? Что вы как автор утверждаете относительно данной темы? в идее сценария находят свое выражение ваши мысли и чувства по отношению к изображаемой теме.

Пифагор, Аристотель, Сократ, Платон, Цицерон отмечали, что философ является наблюдателем и созерцателем, который всматривается в природу вещей, с целью удивления и возникновением вопросов по поводу того самого удивления. Философия – это не просто рассуждение, это образ жизни, который заставляет задавать вопросы и находить ответы на них в своих исследованиях. Хайдеггер считал, что философия – это вопросы, направленные на тотальность бытия, причем задавать и формулировать данный вопрос необходимо с учетом того, что сам философ является частью этого бытия. Поиск смыслов, понимания отношения к вещи или ситуации, которое схоже в соотношении смысла и выговоренности – один из способов ответить на философские вопросы.

Поисково-исследовательский образ жизни присущ и режиссеру, ведь он должен исследовать окружающую среду, искать людей и их истории, чтобы дать ответ на вопрос, который он сам задает в процессе реализации зрелища. Сам поиск проблемы у режиссера начинается, как и у философа с удивления, которое обязательно приводит к вопросам, и этот акт вопрошания заставляет разбудить что-то сначала в своей душе, а затем и в душах зрителей: «Как устроен этот мир?», «Что должен делать человек в этом мире?», «На что он может надеяться?».

Главным отличием режиссера от философа является «язык», с помощью которого дается ответ на поставленный вопрос. Если философ излагает свои рассуждения на бумаге как Аристотель, в беседе как Сократ, или с университетской кафедры как Гегель или Кант, то режиссер в своем послании зрителю использует сложный, но вместе с тем, яркий, точный, эмоциональный язык – выразительные средства (музыку, шумы, цвет, свет, драматургию и пр.) – целую палитру высказываний для приобщения зрителя к восприятию зрелища.

Режиссёрский замысел театрализованного представления, как и любого другого вида зрелищных искусств, не может возникнуть вне определения его содержания, основными составляющими которого являются тема, проблема и идея. Эти три уровня художественного содержания любого художественного произведения различны по своим функциям, но тесно взаимосвязаны между собой. «Первый – предметно-тематическое наполнение произведения – составляет его строительный материал; второй – проблематика – упорядочивает этот во многом ещё «сырой» материал в единую эстетическую конструкцию целого; третий – идейно-эстетическая концепция – завершает это художественно-организованное единство системой авторских выводов и оценок мировоззренческого характера»[59]. Таким образом, идейно-тематическая направленность является основой театрализованного действия, а значит и его сценарно-режиссёрского замысла, его художественного решения. Режиссеру массового представления, как отмечал Туманов И. М., «важно овладеть темой не в меньшей, а быть мо-

жет, и в большей степени, нежели его литературному собрату» [51, с. 12]. Создать сценарно-режиссёрский замысел театрализованного действия – значит, прежде всего, выявить его идейно-тематическую, педагогическую и эстетическую направленность.

3. Работа режиссера с материалом замысла

Работу по созданию театрализованного действия, как разновидности сценических искусств, следует начинать с изучения и анализа окружающей действительности, с поиска и изучения того фактического материала, который поможет нам прийти не только к созданию сценарно-режиссёрского замысла предстоящего театрализованного действия, но и его образному решению. Необходимо помнить, что без понимания предмета своего исследования, без понимания проблем, волнующих сегодня людей, для которых мы создаём наш сценарий, без личностного отношения к изучаемому материалу действительности, вряд ли может родиться что-то значительное, неординарное, вызывающее интерес аудитории, интерес современников.

Для того чтобы дать замыслу созреть, нельзя отрываться от жизни, целиком уходить «в себя» и пытаться «выдавить» из себя надуманные на пустом месте некие образные видения и решения. Нередко появляясь неожиданно, он суммирует и вбирает в себя данные предшествующей ступени творческого процесса – изучение и анализ явлений действительности.

На первом этапе творческого процесса создания замысла предстоящего театрализованного действия необходимо также:

- изучить аудиторию, для которой разрабатывается сценарий, выявить её демографические, социальные, возрастные, интеллектуальные и другие социально-психологические особенности, а также круг её интересов и проблем, которые волнуют в связи с данным событием;

- определить место проведения будущей программы, условия и возможности «сценической» площадки;

- определить время проведения театрализованного действия, как по длительности, так и сезонное, и суточное;

- выявить финансовые и творческие возможности, на которые может рассчитывать сценарист-режиссёр.

Вся вышеперечисленная деятельность режиссера опосредованно приведет его к рождению и конкретизации замысла. Замысел театрализованного действия – исходное представление сценариста-режиссёра о своем будущем проекте, его более или менее осознанный прообраз, с которого начинается творческий процесс. «Замыслом произведения искусства, в собственном смысле слова, можно считать лишь такое умозрительное построение, в котором идея художника слита в одно целое с представлениями о средствах её воплощения» [20]. в свою очередь совокупность средств, приёмов, использованных автором в произведении, будет отражать жизненные противоречия, раскрывать его содержание. Создать замысел – это значит «увидеть» своё будущее произведение.

Созреванию замысла, развитию и выражению его отправных идей способствует художественный вымысел. Посредством вымысла в искусстве совершается освоение жизненной действительности в её смысловой перспективе, происходит пересоздание реальных форм, эстетическая организация материала. Вымысел является главным атрибутом художественного мышления. Вместе с тем действенность художественного воображения определяется не внешней правдоподобностью, а логикой его художественного развертывания, эстетической мотивировкой, глубиной проникновения в смысл явлений.

В дальнейшем режиссёрский замысел определит решение театрализованного действия и всю дальнейшую работу над сценарием, однако не нужно останавливаться на первом решении: поиск точного, наиболее эффективного решения замысла театрализованного действия – это сложный творческий процесс. на данном этапе необходимо заложить фундамент формы предполагаемого театрализованного действия, выявить его стилистические и жанровые особенности, наметить выразительные средства, определить характер дальнейшей сценической реализации его решения. Творческий подход к осмыслению этих факторов поможет автору найти ту индивидуальность театрализованного действия, которая придаст ему ощущение свежести и оригинальности, сделает его, по словам Туманова И. М., «современным, сегодняшним, сиюминутным».

Таким образом, режиссёрский замысел предполагает наличие следующих компонентов:

- темы, проблемы, педагогической цели, авторской концепции будущего сценария;
- определения формы, жанра, предлагаемых обстоятельств, конкретизации действующих лиц, конфликта, сценарно-режиссёрского хода будущего театрализованного действия и т.п.

Режиссёрский замысел определяет всю дальнейшую творческую деятельность режиссера по разработке сценария: выстраивание композиции, разработку сюжета всего сценария и каждой его структурной единицы; отбор сценарного материала и монтаж каждой структурной единицы (номера, эпизода, блока) и всего сценария.

Процесс работы режиссера по накоплению документального, местного, публицистического материала после определения темы, проблемы, педагогической цели не прекращается до этапа монтажа материала. Параллельно ведётся работа в данном направлении по изучению художественного и фольклорного материала, церемониально-обрядовых действ, игровых форм и др. разновидностей сценарного материала.

В процессе работы над замыслом сценария необходимо помнить о том, что сценарий должен явиться программой художественно-педагогического воздействия на аудиторию. И тогда в ходе театрализованного действия зрители сами для себя сделают те идейно-познавательные выводы, которые и представляют собою сверхзадачу сценариста-режиссера, что приведёт к достижению педагогической цели. Убедительность, обязывающая сила этих выводов зависит от того, в какой мере они вытекают из «живого созерцания» развивающегося в ходе театрализованного действия конфликта и насколько они – продукт пройденного пути к «абстрактному мышлению и от него к практике». в этом единстве общего и частного, абстрактного и конкретного заключается сила воздействия театрализованных представлений и праздников, как и любого произведения искусства.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. В чем заключаются особенности режиссерского замысла зрелища, содержательные стороны его «уникальной» идеи?
2. Перечислите культурологические аспекты создания режиссерского замысла зрелища.
3. В чем заключается особенность методики создания замысла зрелища?
4. Перечислите и раскройте содержание основных этапов творческого процесса по созданию замысла театрализованного действия.

IV. ДРАМАТУРГИЯ ЗРЕЛИЩА

1. Сценарий как драматургическая форма театрализованных представлений.
2. Основные характеристики драматургии как теории построения драматического произведения.
3. Драматургический конфликт.

1. Сценарий как драматургическая форма театрализованных представлений

Как создать хороший, грамотный сценарий? Каковы особенности сценариев театрализованных действий? В чём сущность и специфика сценариев театрализованных представлений и праздников? с одной стороны известны взгляды на сценарную драматургию праздничных действий Генкина Д.М., Аля Д.Н., Чечётина А.И., Коновича А.А., Силина А.Д., Маркова О.И., Литвинцевой Г.Д. и других теоретиков и практиков театрализованных представлений и праздников. с другой стороны, а) теоретический материал разбросан по разным литературным источникам, что создаёт трудности для создания полной картины знаний о данном предмете; б) многие теоретические разработки, изданные ещё в советское время, устарели по причине насыщенности идеологией, а вместе с ней и не воспринимающимися современной молодёжью примерами из практики тех лет.

Цель – обобщить взгляды на данную проблему, тем самым создать наиболее полную картину о сущности и специфике сценариев театрализованных представлений и праздников.

Генкин Д.М. считает, что сценарий – это подробная литературно-режиссерская разработка содержания театрализованного праздничного действия. Обычно сценарий в строгой последовательности и взаимосвязи излагает все, что будет происходить на массовом празднике, раскрывает тему в следующих друг за другом элементах действия, показывает авторские переходы от одной части действия к другой, приводит примерное направление всех публицистических выступлений, вписывает в действие используемый художественный материал, предусматривает сред-

ства повышения активности участников, оформление и специальное оборудование всех площадок действия [12]. Такой подход к определению сценария говорит о его многоплановости и сложности.

Силин А.Д. в своем определении сценария делает акцент на его режиссерский аспект: «Когда мы говорим о сценарии массового представления, то менее всего имеем в виду сценарий в кинематографическом или телевизионном значении этого слова, то есть некое литературное произведение, в котором по сравнению с традиционной пьесой лишь слегка расширено описание зрительного ряда. в данном случае «сценарий» – всего лишь общепринятый термин. По форме он гораздо больше приближается к оперному или балетному либретто или к сценарию пантомимы, это описание действенно-событийной линии с развёрнутыми и подробными постановочными ремарками, это специфический режиссёрский сценарий» [48].

Таким образом, сценарий – это результат тесного творческого сотрудничества сценариста и режиссёра или творчества режиссёра-сценариста в одном лице. В связи с этим нам необходимо помнить, что сценарий должен содержать как драматургическое, так и режиссёрское решение. Поэтому сценарий не предназначен для чтения, он служит драматургической основой для сценического воплощения, будущего театрализованного действия.

В связи с этим Чечетин А.И. определяет сценарий театрализованного представления как способ фиксации будущего единого действия представления любого вида и разновидности, по возможности во всем объеме выразительных средств [56]. Сценарий соединяет в себе как художественную организацию сценарного материала, так и организацию действий реальных участников праздничного действия. Эту концепцию выдвигали ещё Генкин Д.М. и Конович А.А., убеждая в том, что сценарий театрализованных форм имеет два аспекта – художественный и психолого-педагогический. в процессе работы над сценарием автор должен не только выстроить сценарный материал по законам драматургии, но и запрограммировать в нём приёмы активизации участников будущего праздничного действия и их предполагаемую

реакцию и поведение, грамотно организовать зрительское восприятие разрабатываемого действия. Поэтому сценарист-режиссёр уже на этапе работы над сценарием управляет реакцией будущей аудитории, программируя её эмоциональное состояние и поведение. Сценарист-режиссёр в одном лице, должен быть хорошим психологом, уметь управлять человеческими чувствами, уметь «играть на человеческой душе» и в творческом процессе работы над сценарием должен уметь выявить силу воздействия каждой единицы сценической информации на конкретную аудиторию, почувствовать уровень эмоционального воздействия каждого отобранного им средства выразительности и суметь поставить его в такой контекст с другим сценарным материалом, чтобы вызвать у присутствующей аудитории необходимую реакцию.

Итак, сценарии театрализованных представлений и праздников представляют собой единство художественной, психолого-педагогической и режиссёрской деятельности. Создание сценария театрализованного действия – процесс сложный и требует много-стороннего, комплексного подхода.

Режиссер в сценарной работе, прежде всего, должен:

- изучить законы классической драматургии;
- выявить разновидности и особенности драматургии театрализованных представлений и праздников;
- изучить виды и характер сценарного материала и средств выразительности разножанровых театрализованных действий;
- познать «технология» работы над сценариями;
- уметь найти и сформулировать тему, выявить проблему, определить сверхзадачу и авторскую концепцию будущего сценария театрализованного действия;
- познать суть и этапы создания сценарно-режиссёрского замысла театрализованного представления;
- понять сущность сценарно-режиссёрского хода;
- знать принципы отбора сценарного материала;
- понять принципы выстраивания конфликта в сценариях театрализованных представлений и праздников;
- овладеть законами композиции;
- изучить и освоить приёмы монтажа эпизодов;

- освоить приёмы драматургизации документального, местного материала;
- уметь органически вводить художественный материал в ткань будущего сценария;
- научиться подчинять смысл и задачу отдельного номера сверхзадаче всего сценария в целом;
- постичь принципы соотношения номеров различных жанров со сценами из драматических или музыкальных спектаклей;
- научиться из разрозненных кусков сценарного материала монтировать единое целое, совмещая порой несовместимое, сталкивая различные, порой противоположные, явления;
- научиться мыслить не только плавно развивающимся непрерывным действием, но и последовательностью отдельных, самостоятельных кусков, номеров, складывая, соединяя их в единую динамически развивающуюся монтажную структуру;
- научиться находить яркую форму выражения документальному факту, историческому событию;
- научиться выражать свою мысль ярким и ясным зрительным образом;
- уметь осуществить литературную запись сценария и т.д.

2. Основные характеристики драматургии как теории построения драматического произведения

Драматургия является фундаментальной основой искусства театрализованных представлений и праздников, как и других зрелищных искусств пространственно-временного характера. И чтобы постичь искусство театрализованных представлений и праздников, прежде всего, необходимо познать основы драматургии, выявить те общие закономерности, которые объединяют его с другими видами зрелищных искусств. в данном разделе мы попытаемся остановиться лишь на некоторых важных, на наш взгляд, элементах драматургического произведения, которые должен знать автор театрализованных представлений и праздников.

Известно, что драма (от греческого – «действие») – это род литературного произведения, написанного в диалогической форме и предназначенного для сценического воплощения. Чтобы

выявить специфические особенности драматургии, прежде необходимо вспомнить о том, что драма является родом литературы, наряду с эпосом и лирикой. Эпическое изображение жизни состоит в обрисовке и пояснении характеров, внешних событий, фактов, причем сам автор выступает как рассказчик, повествователь. в лирическом изображении дается непосредственное раскрытие внутреннего мира героя от лица автора.

Определим специфические особенности драматургии.

А. В отличие от эпоса и лирики, располагающих только языковыми средствами создания образов, драма располагает еще и теми средствами, которые дает писателю сцена.

В. Отсутствие в драме речи повествователя. Раскрытие характеров и развитие действия даются в драме в диалоге, через чувства, мысли, поступки, переживания персонажей и развитие взаимоотношений между ними.

С. Показ человека в драме в состоянии особого напряжения и подъема всех его внутренних сил, вызванного необходимостью напряженной борьбы с препятствиями, встающими на пути к цели. Отсюда и термин драматизм, который закрепился как обозначение особенного напряжения внутренних сил человека, а также и особенно обостренного, критического характера развертывания тех или иных событий. Поэтому драма отличается от эпоса более резкой определенностью изображения характера (ревнивец Отелло, честолубец Макбет, лицемер Тартюф).

Д. Способом изображения характера в драме является действие. Действие представляет собой «основу построения» драматургического произведения.

Е. В основе сюжета всегда лежит отражение противоречий, борьбы конфликтов, характерных для жизни. Долгое время считалось, что в основе природы конфликта лежит социальное неравенство и классовая борьба. Тем не менее, в основе природы конфликта во множестве пьес лежат определенные духовные поиски героя, его мирозерцание, основы веры или трагедия безверия и т.п. В драматическом произведении конфликт выстраивается от начала до конца как творение самих героев, они его начинают, ведут и заканчивают.

Е. Особенность драматургии – реализм изображения, в основе которого лежит реализм человеческих отношений. Драма убеждает зрителя посредством сопереживания героям, а сопереживать можно только тому, что узнаваемо, что вызывает сопереживание, в чем прослеживается аналогии знакомым зрителям ситуаций жизни.

Г. Для драмы обязательна современность, которая не равна хронологической, календарной современности. Современность в драме – это современность проблематики. Чтобы творческий процесс по созданию сценариев театрализованных представлений имел качественный результат, необходимо познать закономерности художественного творчества, разобраться в особенностях и требованиях к драматургии театрализованных действий.

3. Драматургический конфликт

Драматургический конфликт является основой драмы как рода литературы. Природа конфликта как отражения в драматургическом произведении заключается в остром столкновении противоположных человеческих поступков, взглядов, идей, чувств, стремлений, интересов.

Конфликт – основа драмы, определяющая и её сюжетное построение, и композицию. Изображаемые конфликты автор черпает из жизни, которая полна противоречий. Дмитриев Л. А. приводит примеры конфликтов в главных сферах человеческой деятельности:

- «драка и борьба (физическая деятельность);
- конфликты на почве голода, жажды, болезней (физиология);
- конфликты на почве любви, секса, родительских чувств (биология);
- столкновение истины и заблуждения, правды и лжи (познание);
- разница оценок и критериев (аксиология);
- противоположность убеждений и взглядов (мировоззрение);
- религиозные распри (вера);
- противоположность эрудиции и невежества (образование);
- конфликты несовместимости (общение);
- интеллигентности и невоспитанности (воспитание);

- противоречия таланта и бездарности (творчество);
- противоречия богатства и бедности (быт);
- борьба добра и зла (мораль);
- конфликты начальников и подчиненных (управление);
- социальные схватки и войны (политика);
- столкновение вкуса и безвкусицы, красоты и безобразного (эстетика);
- внутренние конфликты, фрустрации («Я»).

В драме, пишет Поламишев А. М., не может быть действующего лица, которое бы не принимало участия в борьбе. Каждое появляющееся действующее лицо, очевидно, необходимо автору только для того, чтобы оно, участвуя в конфликте, либо привлекло зрителя на свою сторону, либо, наоборот, оттолкнуло. И через создание этой борьбы автор незаметно для зрителя проводит свою идею (в кн. «Мастерство режиссера: действенный анализ пьесы»).

О том, что все возникает через борьбу, известно еще со времен Гераклита. Однако, как утверждает Ершов П. М., здесь важен не только процесс борьбы, но и «предмет борьбы – то, о чем идет речь в драматургическом произведении, то единое, чем фактически занимаются борющиеся стороны, хотя стремления и мотивы их различны. Материальная сторона предмета борьбы в драматургическом произведении ясна и конкретна, а идеальную сторону, являющую собой определённую ценность (историческую, художественную и др.), можно увидеть по-разному, расширяя чуть ли не безгранично. Конкретизируясь в материальном предмете, она (идеальная сторона) в то же время неразрывно связана и даже равна с темой произведения и раскрывается в борьбе персонажей за конкретные предметы, поскольку предметы эти идеально значимы не только для действующих лиц, но и для зрителей. Поэтому тематическое богатство драматургического произведения зависит от того, насколько разносторонне, широко и обстоятельно раскрыта в борьбе идеальная сторона вполне конкретных предметов борьбы» [20, с. 28].

Итак: 1) «идеальная заданность» драматургического произведения должна быть понятна и «читаться» воспринимающими её. Кроме того, эта «идеальная заданность» художественного произ-

ведения обязательно. 2) предполагает эстетическое доверие и соучастие публики, ее прочувствованный отклик». в связи с этим «создание борьбы, происходящей на глазах у зрителя и заставляющей зрителя принять участие в этой борьбе» для драматического писателя является основным средством выражения своей идеи, как утверждает Поламишев А. М..

Для массовых зрелищ выделяется несколько типов конфликта.

- 1) Герой – антигерой. Когда конфликт развивается в отношении двух главных героев. Это конфликт между двумя характерами.
- 2) Герой – социальная среда. Конфликт, когда герой делает вызов общественному мнению, групповой мысли. Это конфликт между характером и обстоятельствами.
- 3) Конфликт внутри самого героя. Он развивается в душе, сознании. Это конфликт между двумя сторонами одного характера.
- 4) Герой – зритель. Стремления героя не совпадают с мировоззрением зрителей.

В пьесе конфликт проявляется в поступках персонажей, в их борьбе, происходящих на глазах у зрителя. В сценарии такой борьбы может и не быть, так как в зрелищных проектах сюжета может и не быть, а участники представления, в отличие от героев пьесы не обязательно являются носителями индивидуальных черт характеров. Специфика конфликта в сценарии состоит в том, что он разрешается на уровне борьбы идей, столкновения идеологии, взглядов на жизнь такой конфликт выстраивается в сценарии не как действие в традиционной театральной драме, а с помощью монтажного соединения разнородных элементов – эпизодов, номеров, документального материала.

Важно осознать главное: способ выражения борьбы и выявления конфликта в представлении. в отличие от сюжетного спектакля, где конфликт обнаруживает противостояние конкретных групп или индивидуумов, а в отдельных случаях – внутреннюю борьбу одного лица, в представлении или зрелище конфликт может быть выражен при полном отсутствии словесного спора (агона, как говорили древние греки). Здесь приоритет семантики

пластической, музыкально-звуковой и цветовой. Этого требуют иные пространственные измерения и композиционные особенности данного жанра.

Первое и главное условие жанра массового представления (зрелища) состоит в том, что конфликт обнаруживается на стыке единиц сценического действия – эпизодов или номеров, в рамках данного эпизода, что в обязательном порядке должно учитываться при их монтаже. в противном случае действие замкнется внутри одного эпизода и не получит своего развития. Именно драматургия борьбы, ее цель, направление, смысл определяют цветковые и музыкально-пластические перемены, участвующие в формировании образного строя сценической композиции.

Образ же – единство трех начал: музыкального, пластического, художественно-декоративного или символично-цветового. Это «триединство» и служит как раз основанием метафоры зрелища. То есть мы можем предположить, (а в дальнейшем и доказать), что образная метафора зарождается в истоках борьбы или «вызревает» из конфликтной ситуации.

Образное триединство никогда не остается однажды заданным и неподвижным. Как развивается и изменяется звучание основной музыкальной темы, так соответственно меняются пластико-цветовые сочетания, происходит трансформация символических предметов. Как правило, это связано с необходимостью смысловых повторов образных элементов действия. Осознанные повторы определяют понятие «сценарный (при постановке – сценарно-режиссерский) ход».

Таким образом, познание основных элементов и выявление общих закономерностей драматургии театрального искусства и режиссерской работы с замыслом в театрализации как фундаментальной основе искусства театрализованных представлений и праздников и других зрелищных искусств пространственно-временного характера есть важнейшая методическая задача обучения бакалавров направления.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Дайте определение понятию «сценарий театрализованного представления».
2. Перечислите действия режиссера в работе над созданием сценария.
3. Перечислите основные характеристики драматургии как теории построения драматического произведения.
4. Природа драматургического конфликта драмы как рода литературы.
5. Укажите типы конфликта, используемых режиссером в процессе создания массового зрелища.

V. КОМПОЗИЦИЯ КАК ПРОСТРАНСТВО РЕАЛИЗАЦИИ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА

1. Построение композиции в реализации замысла.
2. Композиционное время и пространство.
3. Выразительные средства режиссерского замысла.

1. Построение композиции в реализации замысла

Одним из главных средств, с помощью которого и, главным образом, через которое создаётся конфликтная ситуация, становится композиция, выступающая в роли главного организатора сценарного материала, и её функция является определяющей.

Понятие композиции включает в себя не только согласование всех материалов: документов, фактов, структурных единиц сценической информации, выразительных средств и компонентов режиссерского замысла, но и развитие специфического композиционного мышления режиссера для систематизации всех видов профессиональной деятельности: режиссерско-постановочного, организационно-управленческого, культурно-просветительного, научно-исследовательского, проектного в рамках создаваемого замысла зрелищного события.

Режиссер рассматривает композицию как выразительное средство конструирования режиссером художественного развития пространства развития драматического конфликта в предлагаемых обстоятельствах: времени, места и процесса организации сценического действия.

Еще Аристотель пытался создать регламентирующую схему драматургии, т.е. тот общий принцип, по которому в них строится и развивается действие [3]. Пожалуй, наибольшего успеха в этой области достиг Густав Фрейтаг, который в своей «Технике драмы» (1863), основываясь на положениях Аристотеля, античной драматургии и творчестве Шекспира, предложил членение трагедии «на шесть основных частей и пять поворотных моментов»:

I. Часть: Экспозиция (условия проявления борьбы) действия.

II. Часть: Завязка (возбуждающий момент борьбы) действия:

– Момент проявления борьбы (поворотный пункт – барьер).

III. Часть: Развитие действия:

- Момент обострения борьбы (поворотный пункт – брешь);
- Момент повышения напряженности борьбы (поворотный пункт – барьер).

IV. Часть: Кульминация (наивысшая точка напряжения борьбы) действия:

- Трагический момент (драматическая перипетия);
- Момент нисходящего действия (драматическая перипетия);
- Момент последнего напряжения действия (драматическая перипетия).

V. Часть: Развязка (катастрофа борьбы) действия.

VI. Часть: Финал (разрешение драматического конфликта в борьбе) действия.

Станиславский К. С. развил схему, рассматривая построение композиции как формирование событийного ряда развития динамики действия, на месте и во времени предлагаемых обстоятельств.

По мнению Шароева И. Г. – композиция (на лат. *compositio* – сочинение, составление, связывание, примирение) – строение, соотношение, взаимное расположение частей. в композиции театрализованного представления также определяются конструктивные части:

1. Экспозиция – введение в тему. в широком плане – оформление фойе, встреча гостей, какие-либо действия до начала представления, музыка. в узком смысле – оформление сцены, первые слова ведущих, посвящающих в курс дела. Задача экспозиции – психологически и эмоционально подготовить зрителя к восприятию зрелищной части мероприятия.

2. Завязка – элемент композиционной основы сценария, следует за экспозицией и является точкой начала конфликта. А так же момент включения зрителя в игровой образный ход действия.

3. Развитие действия – перипетии – процесс перехода сценического действия от одного качественного состояния к новому качественному состоянию (от простого к сложному, от низшего к высшему, от медленного к более динамичному). Развитие действия характеризуется темпо – ритмом. в результате компози-

ционно-цельного развития действия и активности участников праздника, театрализованного представления создается целостное эмоциональное впечатление о смысле события.

4. Кульминация (лат. *culmen*, *culnunis* – вершина) – точка высшего напряжения, подъема, развития конфликта. Структурный элемент сюжета художественного произведения, момент наивысшего напряжения и развития сквозного действия спектакля, театрализованного представления, праздника, максимально обостряющий драматический и художественный конфликт.

5. Развязка – разрешение главного противоречия, конфликта.

6. Финал – (*finale*, лат. *finis* – конец) – завершение, конец, заключительная часть чего-либо. в музыке – заключительная сцена оперы, оперетты, балета или отдельного их акта. в драматургии зрелищ – заключительная часть праздника, театрализованного представления, концерта, на этом этапе разрешается режиссерская сверхзадача.

Разбор композиционного ряда предполагает эпизодное построение сценария. в каждом из элементов композиции указывается название эпизода. в развитии действия указываются эпизоды, следующие за эпизодами указанными в завязке до эпизода указанного в кульминации.

Конструирование сценарного замысла массового праздника является понятием комплексным, синтезирующим воедино работу режиссера, сценариста, художника, композитора, организатора. Идеино-художественная основа композиции опирается на определение режиссером темы, идеи и режиссерского хода массового зрелища.

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

Идея – это основной вывод, основная мысль, авторская оценка изображаемых событий. Идея может формулироваться по схеме: Герой + конфликт + итог.

Тема обычно задана в самом начале праздника, а к идее как к общему главному выводу сценарист и режиссер должны подвести собравшихся зрителей. Тема и идея – элементы режиссуры неразрывно связанные друг с другом, которые вместе составляют идейно-тематическую основу сценария режиссерского замысла

В драматургии массового зрелища вступают в силу свои особенности. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают в драматургии массового зрелища, действия специфические черты, обусловленные монтажной структурой, где конфликтность существует не в результате возникающего контрдействия и противостоящих сил, а в монтажном соединении, «сбор-кеб» различных эпизодов, номеров и «аттракционов». Само соединение различных явлений в единую монтажную структуру конфликтно по своей сути, обладает определенной возможностью возникновения противостоящих сил. в результате этой борьбы сплавляется единая монтажная структура, дающая в конечном итоге новое качество – драматургию, основой которой является не традиционное действие и контрдействие, приводящее к конфликту, а некая диалогичность различных тем и жанровых разновидностей.

Нельзя особенно в массовом празднике, имеющем в своей основе конкретную праздничную ситуацию, вызывающую личностные ассоциации у каждого, рассказывать о войне, вообще о пятилетке и т.д.

Действие массового зрелища, представления лишено прямой последовательности и содержит в себе отступления, остановки, задержки, возвращения событий, переключение словесного материала на пластический, от пластического – к музыке, от музыки – к слову и т.д. И поэтому сюжет излагается в свободной драматургической структуре, где остановки действия приобретают большое значение. Своеобразие сюжетного хода в сценарии массового праздника состоит в том, что он обязательно должен быть образным, зрительным, отвечающим одновременно замыслу сценариста и режиссёра. Поиски такого хода, являются специфичными для режиссёра массового действия. Заданный драматургический ход,двигающий развития сюжета, является основным связывающим моментом при монтаже эпизодов сценария, он как бы показывает всё действие. При этом патетика может чередоваться с комическими моментами, трагическое со светлым, радостным. Это находит выражение в специальном подборе художественного материала. в сценарии друг за другом могут идти песни, танец,

отрывок из спектакля, кинофрагмент, они чередуются с публицистическими выступлениями, массовыми действиями участников.

В сценарии нужна экспозиция, т.е. ввод в действие короткого рассказа о событиях, предшествующих возникновению конфликта, вызывающих его. Экспозиция в сценарии обычно перерастает в завязку. Экспозиция и завязка должны быть предельно чёткими и лаконичными. Они несут большую психологическую нагрузку.

Следующая часть композиций, по мнению Черняка Ю.М. – развитие основного действия, т.е. обострение процесса борьбы и её переплетений, цепи событий столкновений, в которых решается конфликт. Развитие действия – перипетии – процесс перехода сценического действия от одного качественного состояния к новому качественному состоянию (от простого к сложному, от низшего к высшему, от медленного к более динамичному). Эта часть конструкции должна быть подчинена следующим основным требованиям:

- 1) Строгая логичность построения темы.
- 2) Нарастание действия.
- 3) Законченность каждого отдельного эпизода.
- 4) Конкретность построения.

Действие обязательно должно быть подведено к кульминации, т.е. к наивысшему процессу обострения конфликта, которое ведет катастрофе, уйти от которой уже нельзя.

Логическим разрешением остроты кульминационного напряжения становится развязка – часть конструкции, где происходит разрешение главного противоречия, конфликта. Развязка выстраивается режиссером как зримое решение событийного процесса, которое проявляется на глазах у зрителя и толкает сюжет к финалу.

Финал – завершение, конец, заключительная часть композиционной структуры, в которой режиссер решает свою сверхзадачу, завершает сюжетный ход выразительным событием и для героя истории и для зрителя.

Поиски режиссерского хода, являются специфическими для профессиональной деятельности режиссёра массового зрелищного действия. Заданный драматургический ход развития и разре-

шения конфликта,двигающий развитие сюжета, является основным связывающим моментом при монтаже эпизодов в сценарий замысла.

Итак: каждый режиссерский замысел сценического зрелищного произведения обязательно должен иметь экспозицию, затем основное действие, т.е. изображение процесса борьбы и её переплетений. Сценическое действие обязательно должно быть подведено к кульминации, т.е. к наивысшей точке в развитии действия. После кульминационного момента должна следовать развязка, финал действия.

2. Композиционное время и пространство

Поскольку все драматические искусства относятся к сфере пространственно-временных, в конструировании композиции зрелища важно осознавать категории пространства и времени для понимания самой сущности профессии режиссера. Что же касается творчества режиссера, то здесь время не только объект изображения, но и средство выразительности.

Композиционная структура времени в пространственно-временных искусствах представлена в следующих категориях:

а) Эмпирическое время – время в той реальности, которая служит материалом для произведения.

б) Сюжетное время – организация фабулы во времени.

в) Зрительское время – учитывает длительность восприятия.

Эмпирическое время – есть время исторической реальности, время, когда происходят события фабулы. в драматическом искусстве не редкость когда художники опосредуют или изменяют это время, перенося действие из одной эпохи в другую.

Сюжетное время – время фабулы, связанное непосредственно не с излагаемыми событиями, а с иллюзией того, что нечто происходит, произошло или может произойти в мире возможного ли, в мире ли фантазии. Сюжетное время психологически связано с субъективным ощущением времени зрителем. в его объективных рамках (конкретная длительность постановки, определяемая в часах и минутах) у зрителя возникает свое субъективное восприятие постановки в зависимости от впечатления от его продолжительности. Скудная постановка всегда субъективно восприни-

мается как более длинная, увлекательная – как более короткая. Один и то же отрезок времени может иметь в зависимости от качества постановки и восприятия зрителя различную сюжетную продолжительность. Сюжетное время воплощается временными и пространственными знаками данной постановки: видеоизменением объектов, места действия, освещения, мизансценой и т.д. Каждая система таких знаков имеет свой ритм и свою структуру. Время вписывается в этот ритм специфически, в соответствии с материальным выражением знаков. Сюжетное время легко поддается манипуляциям – концентрации и растяжению, ускорению и замедлению, остановкам и возвращению назад.

Зрительское время – время, прожитое зрителем, наблюдающим действие. Это время протекает в настоящий момент, поскольку то, что происходит перед нашими глазами, совершается в течение нашей зрительской «временности», от начала до конца постановки.

В различных искусствах, в силу свойств каждого из них, обостряется значение того или иного элемента. в эстраде и цирке первичное значение имеет зрительское время, в театре – сюжетное, в кино и на телевидении с их изначальной фотографичностью повышается значение эмпирического времени. Фиксация длительности на пленке открывает возможности для «игры» с реальным временем, для создания сугубо киноприемов временной выразительности – сжатия, растяжения, фрагментирования длительности, нарушения хронологии.

Примером выразительности художественного времени в режиссуре может служить фильм Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин». в этой картине конкретный исторический эпизод организован в драму с завязкой, кульминацией и развязкой. Эмпирическое время событий 1905 года преобразовано в сюжетное. в свою очередь условность сюжетного времени достаточно прозрачна и сквозь нее явственно просвечивает фактура истории. «Игра» со временем нагляднее всего ощущается при сменах монтажных ритмов в эпизодах «Бунт на корабле» и «Одесская лестница», которые служат примерами сжатого и растянутого времени. Характерна также длительность восприятия. Прерыв-

ность зрительного ряда, достигаемая дробным монтажом, потому так выразительна, что она опирается на непосредственность его восприятия. Конструкция художественного времени «Броненосца Потемкина», таким образом, есть система опосредований эмпирического и зрительского времени.

Все пространственно-временные искусства пользуются аналогичными приемами для условного обозначения времени от одного момента действия до другого. Это всевозможные «шторки», «маски», наплывы, затемнения, диафрагмы, титры и т.д. Существуют так же приемы внутренней деформации времени – параллельный монтаж, параллельное действие, двойная экспозиция, замедление и ускорение действия, «тормоз», «отказ», динамика внутреннего движения, подвижность камеры, перемещение актеров за пределы сценического пространства (выходы в зал), симультанная сцена, полиэкран, стоп – кадр и многое другое. Все это позволяет усложнять конструкцию сюжетного времени, сгущать во времени события, обострять течение одних из них и создавать повышенное эмоциональное напряжение вокруг других. Благодаря этим приемам режиссер имеет возможность более органично вводить в повествование так называемые нереальные пространственно-временные пласты сюжета: мечты, сны, воспоминания, воображаемые события.

Другим существенным компонентом в работе режиссера является решение пространственных задач.

Структура пространства в зрелищных искусствах делится на три компонента:

- пространство, в котором расположены объекты;
- пространство, где находятся зрители;
- плоскость сцены (экрана) отражающая первое и предполагающая второе.

Принцип строения пространства тот же, что и принцип, реализуемый в структуре времени, так как обе категории – пространство и время, тесно связаны между собой. Однако между ними существуют и серьезные структурные и функциональные различия. Более того, существуют существенные различия в художественной выразительности пространства в объемной режиссуре

(драматический театр, балет, опера, эстрада, цирк) и плоскостной (кинематограф, телевидение, театр кукол).

Художественная выразительность пространства объемных искусств заложена в слиянии пространства места действия, сценического пространства и зрительного зала, при неперменной свободе в выборе угла зрения со стороны зрителя.

Художественная же выразительность пространства плоскостных искусств обусловлена единством снимаемого пространства, изображаемого и воспринимаемого, которое характеризуется геометрией зрительского восприятия плоского экрана.

В обоих случаях эти единства – динамические системы, подчиненные общим законам. Переход с общего плана на крупный, смена мизансцены на фронтальную, уже есть видоизменение этого единства: пространство из глубинного, как правило, трансформируется в плоскостное. Соответственно как бы изменяется пространственное положение зрителя: точка зрения «со стороны» сменяется точкой зрения «изнутри» изображаемого пространства.

Геометрия зрительского восприятия в плоскостных искусствах включена в пространство предельно опосредованно, в отличие от объемных искусств, где зрительный зал нередко становится продолжением сцены и где пространство, в котором расположен зритель, может использоваться непосредственно. Эстетическое освоение геометрии зрительского восприятия в плоскостных искусствах происходит путем использования острых ракурсов, отъездов и наездов, подвижности камеры с точки зрения персонажа, панорамирования, перепадов режимов освещения, моторики внутреннего движения, моторики экспрессивного движения.

Структура пространства (как и времени) в определенной мере предопределенна видом, жанром или стилистическим направлением произведения.

Сюжетно-фабульную композицию драматического произведения называют **архитектоникой** драмы.

В литературоведческом определении архитектоники литературного произведения принята следующая формула построения сюжета: экспозиция – завязка – ход действия – кульминация – развязка. Однако эта формула зачастую не только не включает в себя

весь событийный ряд (как быть, когда «Идиот» Достоевского имеет не одну, а несколько кульминаций), но и не отражает конфликт во всей его полноте.

В режиссуре принято рассматривать архитектуру произведения по следующей формуле: ведущее обстоятельство – исходное событие – начальное событие – перипетии – центральное событие – главное событие – финальное событие (развязка).

Ведущее обстоятельство. Обстоятельство, накладывающее отпечаток на все события произведения и поведение всех его без исключения героев, называется ведущим обстоятельством. Так, вражда Монтеки и Капулетти не только определила характер конфликта и его развитие в «Ромео и Джульетте», но и поведение всех без исключения героев трагедии Шекспира. Нередко ведущее обстоятельство возникает в момент зарождения фабулы во время Исходного события.

Исходное событие. Непосредственно предшествует и подготавливает Начальное событие (завязку). Во время этого события все герои выходят на исходные позиции, так, как шахматы выстраивают до начала игры на шахматной доске.

Исходное событие может выполнять функцию экспозиции, может послужить толчком к действию, но может и вовсе происходить за пределами сюжета до начала описываемых событий.

В любом случае это отправная точка развития действия, в которое актеры включаются не из примерных, а из исходного события.

Основное событие. Завязка конфликта. Событие, вызывающее столкновение и приводящее в действие весь механизм драмы. Начальное событие никогда не может быть вынесено за пределы произведения, как и не может быть сдвинуто со своего места, даже если мы имеем дело с инверсией. Можно начать произведение, скажем, с кульминации, а затем герой вспоминает, как все происходило, но и тогда драматическое действие (не порядок эпизодов) начнется с начального события.

Перипетии (развитие действия). Перипетии – ряд событий подталкивающих развитие конфликта от Начального события к Центальному.

Центральное событие. Центральное событие – кульминация (от латинского *culmen* – вершина) – момент, когда действие начинает приобретать другую окраску, еще не достигнув апогея, т.е. момент наиболее острого столкновения противоборствующих сил, характеров, высшего накала страстей, идейного противостояния, жизненного испытания, неожиданного поворота судьбы.

В Центральном событии конфликт достигает наибольшей степени проявленности, происходит перелом в развитии действия, подготавливающий развязку.

Глубина и значительность конфликта может привести к тому, что развитие действия осуществляется не через одну, а через целый ряд кульминаций. в произведениях же имеющих много сюжетных линий (Л. Толстой «Война и мир», М. Булгаков «Мастер и Маргарита») как правило, каждая сюжетная линия имеет свою кульминацию.

Однако Центральное событие не тождественно литературной кульминации. Оно всегда одно. Это высшая точка целого, высшая точка драматического напряжения.

Бывают случаи, когда конфликт остается неразрешенным и произведение обрывается на самой высокой ноте. в таком случае Центральное событие совпадает с Финальным событием (развязкой).

Главное событие. Событие, в котором утверждается мысль автора, постановщика. Событие, акцентирующее идею произведения.

К Главному событию уже проявились характеры, определилось, кто больше понимал обстоятельства, свое время и свою роль во времени и обстоятельствах. Возникли новые отношения партнеров друг к другу. Теперь действующие лица могут занять новые места. Все в открытую, все обнажено. За Главным событием возможна только развязка или финал, в случае если развязка и Главное событие совпадают.

Однако спор (идейный конфликт) – если это, в самом деле, спор о предметах общих для всех, – не заканчивается и после того, как опустился занавес или погас экран.

Слова, произнесенные во время Главного события – итог сверхдиалога. «Дюма считал, что драматург должен, прежде все-

го, найти финальную фразу, а потом, исходя из нее, строить всю пьесу» (Андре Моруа).

Сами по себе эти слова могут быть совсем не «важными», не броскими по форме и даже как будто уведующими от главной темы и главного вывода, морали. Но они должны стать моралью, выводом из развернувшегося перед нашими глазами конфликта.

Финальное событие (развязка). Событие, в котором конфликт исчерпывает себя до конца, зритель получает ответы на все вопросы, поставленные им относительно судьбы героев, действие приходит к своему окончательному итогу, и без новых обстоятельств, новой завязки невозможно.

3. Выразительные средства режиссерского замысла

Задача режиссера не столько в том, чтобы сконструировать замысел зрелища, сколько в том, чтобы быть соавтором в процессе художественного творчества. Важными выразительными средствами для замысла режиссуры зрелищ выступают: актерское искусство, атмосфера, композиция, музыка, световое решение и проекция, мизансцена, сценография, темпоритм, хореография, монтаж, жанр, стиль и пр.

Актерское искусство. Актёрское искусство, искусство театральной игры, создания сценических образов. Художественная специфика театра – отражение жизни в форме непосредственно происходящего перед зрителями драматического действия может осуществляться только посредством актерского искусства. Цель его воздействовать на зрителя, вызвать у него ответную реакцию. Выступление перед зрителем является важнейшим и завершающим актом воплощения роли, и каждый спектакль требует творческого воспроизведения этого процесса.

Творчество актёра исходит из драмы – её содержания, жанра, стиля и т.д. Драма представляет собой идейную и смысловую основу актерского искусства. Но известны такие виды театра (например, народная комедия масок), где актёр располагает не полным текстом пьесы, а лишь его драматической канвой (сценарием), рассчитанной на искусство актёрской импровизации.

Драма предъявляет актёру порой весьма сложные требования. Он должен выполнять их как самостоятельный художник,

действуя вместе с тем от имени определённого персонажа. Ставя себя в обстоятельства пьесы и роли, актёр решает задачу создания характера на основе сценического перевоплощения. При этом актерское искусство единственный вид искусства, в котором материалом художнику служит его собственная природа, его интеллектуальный эмоциональный аппарат и внешние данные. Важнейшие элементы актерского творчества – внимание, воображение, эмоциональная и моторная память, способность к сценическому общению, чувство ритма и др.

Атмосфера. В театр понятие атмосферы пришло из жизни. А в жизни оно сопутствует нам каждую минуту. Атмосфера – явление глубоко человеческое, и в центре ее находится человек, пристрастно вглядывающийся в мир, действующий, мыслящий, чувствующий, ищущий. Сложный комплекс взаимоотношений с окружающей действительностью, мир наших мыслей, чувств, желаний, настроений, мечтаний, фантазий, то без чего невозможно было бы наше существование, это и есть атмосфера жизни, без нее наша жизнь была бы обескровлена, автоматична, а человек напоминал бы робота.

Атмосфера – это как бы материальная среда, в которой живет, существует актерский образ. Атмосфера – это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей. Нужно отыскать тот эмоциональный возбудитель, который поможет найти среду, атмосферу, максимально выражающую процесс внутреннего течения «жизни человеческого духа». в этом сопряжении среды и внутренней жизни человека и проявится убедительность или неубедительность замысла.

Для этого непременно нужно найти точное сочетание происходящего с жизнью, идущей до, после и параллельно развивающемуся действию, либо в контрасте с тем, что происходит, либо в унисон. Это сочетание, сознательно организованное, и создает атмосферу. Вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера – это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля. И, наконец, необходимо отличать второй план от атмосферы спектакля, сцены, куска. Атмосфера – тоже понятие конкретное, она складывается

из реальных предлагаемых обстоятельств. Второй план – из эмоциональных оттенков, на основе которых должна строиться реальная бытовая атмосфера на сцене.

Из всего вышесказанного следует вывод, что мизансцена, атмосфера и темпо-ритм, являясь выразительными средствами режиссуры, взаимообразно составляют друг друга и находятся в полной зависимости друг от друга.

Композиция. Композиция (лат. *compositio* – составление, соединение) – это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают – значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста, другой – непосредственно склад событий, действий персонажей. В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить. Отдельные особенности построения композиции рассматривались выше.

Музыка. Одним из самых ярких выразительных средств является музыкальное решение или оформление спектакля, представления. От подобранной музыкальной композиции в той или иной части спектакля напрямую зависит атмосфера, темпо-ритм и органичность спектакля в целом.

В работе по музыкальному оформлению спектакля можно отметить следующие этапы:

- режиссерский замысел музыкального оформления;
- сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров;
- репетиционная работа по введению музыки в спектакль;
- руководство музыкой во время спектакля.

Музыка должна входить в структуру действия как естественный и необходимый элемент, помогать раскрытию идеи замысла, оттенять образы действующих лиц. Поэтому музыкальное решение

режиссер начинает искать только после того, как продуманы основные ходы драматургии пьесы. Естественно, что свое музыкального решение замысла режиссер строит в основном на включении в зрелище условной музыки, так как сюжетная уже predetermined сценарными задачами. Вместе с тем режиссер может в своем решении изменить и сюжетную музыку. Существуют драматические произведения, которые не мыслимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки. Но есть и такие, смысл которых выразится ярче, если в представление будет введена условная музыка, музыка от режиссера.

Музыкальный образ зрелища складывается в воображении постановщика не сразу. Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, актерами его музыкальный замысел может измениться. Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиции и не всегда заранее может быть предусмотрен. Однако общее музыкальное решение обязательно намечается режиссером заранее. Это позволяет ему поставить перед композитором и звукорежиссером определенные задачи. Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными знаниями, решает музыкальное оформление только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом.

Таким образом, основной замысел музыкального решения или оформления спектакля или представления рождается у режиссера в период его работы над замыслом и фиксируется в постановочном плане. Музыкальное решение спектакля или представления это сугубо творческая задача, и естественно, что режиссер вводит музыку в спектакль, согласуясь со своим воззрением на ее роль в драматическом искусстве. Однако чрезмерная увлеченность музыкой нередко приводит к тому, что музыка становится назойливой, отвлекает зрителя от сценического действия и вместо того, чтобы усилить сцену, «заглушает» ее.

Световое решение. Свет на сцене – одно из важных художественно-постановочных средств. Свет помогает воспроизвести

место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и т.д.; иногда в современных спектаклях свет является почти единственным средством оформления. Различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения. Спектакли или представления, оформленные объемными декорациями требуют местного (прожекторного) освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления. При использовании смешанного вида декорационного оформления соответственно применяется смешанная система освещения. Театральные осветительные приборы изготавливаются с широким, средним и узким углом рассеяния света. в зависимости от расположения осветительное оборудование театральной сцены делится на следующие основные виды:

1) Аппаратура верхнего света, к которой относятся осветительные приборы (софиты, прожекторы), подвешиваемые над игровой частью сцены в несколько рядов по ее планам.

2) Аппаратура горизонтального освещения, служащая для освещения театральных горизонтов.

3) Аппаратура бокового освещения, к которой относят обычно приборы прожекторного типа, устанавливаемые на порталных кулисах, боковых осветительских галереях и пр.

4) Аппаратура выносного освещения, состоящая из прожекторов, устанавливаемых вне сцены, в различных частях зрительного зала. к выносному освещению относится также рампа.

5) Переносная осветительная аппаратура, состоящая из приборов разных видов, устанавливаемых на сцене для каждого действия спектакля (в зависимости от требований).

6) Различные специальные осветительные и проекционные приборы. в театре часто применяются также разнообразные осветительные приборы специального назначения (декоративные люстры, канделябры, лампы, свечи, фонари, костры, факелы), изготавливаемые по эскизам художника, оформляющего спектакль.

Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля или представления лишь при наличии продуманного в замысле и смонтированного в процессе репетиции про-

ектирования основанного на технологически гибкой системы централизованного управления им.

Мизансцена. Мизансцена (размещение на сцене) – это элемент режиссуры, который заключается в способности мыслить пластическими образами. Мизансцена это композиционная организация сценического пространства. Она обязательно исходит от режиссерской идеи. Образная мизансцена является следствием решения основной задачи, воплощением авторской идеи. Ее главная особенность – действенность, динамичность. Мизансцена строится вокруг события; до события мизансцена одна, после другая. Строя центральные, узловые мизансцены, режиссер в действии раскрывает этапы борьбы и в то же время добивается того, чтобы мизансцена пластически, живописно выразила идею спектакля или представления.

Верная образная мизансцена никогда не возникает сама по себе, она всегда является следствием комплексного решения задач. Сюда входит и раскрытие сквозного действия, и целостность актёрских образов, и физическое самочувствие действующих лиц, и атмосфера, и музыка, и декорации, и темпо-ритм – все известные выразительные средства.

Перечислим виды мизансцен и их визуального восприятия:

- Круговая – по часовой стрелке динамика движения. Против часовой – антидинамика движения.

- Полукруг – возможность видеть друг друга, визуально существует как преграда за пространством полукруга. Объединение, единство.

- Диагональная – слева направо усиливает движение, начало чего либо. Справа налево – затормаживает движение, конец чего либо, в целом удваивает объем.

- Фронтальная – необходима для укрупнения плана – подавляющее на первом плане, уравновешенная на втором плане, тeneвое на третьем плане.

- Вертикальная – высота площадки работает на увеличение пространства.

- Точечная – для создания атмосферы хаоса, неразберихи, для выделения солиста.

– Спиральная – от авансцены в глубь сцены, вертикальная – бесконечность.

– Горизонтальная – эмоциональная насыщенность.

– Симметричная – покой, равновесие, уверенность в правоте.

– Ассиметричная – (флюсовая) – перевес.

– Шахматная – зрительное увеличение количества актеров.

– Мизансцена винт – (штопор) – «вдавливание в зал».

– Пунктир – движение – остановка – движение – остановка.

Это связано с поиском решения.

– Барельефно-монументальная – зафиксированная неподвижность действующих лиц для выявления внутренней напряженности. Чаще всего параллельна рампе или линии сцены – в анфас. Относится к массовым мизансценам в глубине сцены либо прямо на авансцене.

– Стоп кадр – момент фиксации.

Принцип глубинного построения мизансцен заимствован из кино. Крупный план, средний – связан с группой или небольшим объектом и общий план, который связан с делением сцены в глубину на 3 части: 1-й, 2-й и 3-й планы. Первый план (крупный) – линия авансцены до занавеса просцениум. Здесь можно выстраивать мизансцены для одного или 2-х человек. Можно воспринимать по частям, эскиз какого то образа. 2-й план – от линии занавеса до 1-й 2-й кулисы. Этот план хорош для групповых мизансцен.

– Все виды мизансцен кроме барельефной возможно выстраивать на 2-м плане. 3-й план – от третьей линии кулис к заднику. Общий план, рапиды, стоп-кадры хороши на 3-м плане.

Ракурсное построение мизансцены:

1. Фас – анфас. Положение – лицом к залу раскрывает всю фигуру человека. Его глаза, лицо. 4 случая для такого ракурса: вынужденность – предполагаемый объект внимания находится в зале; когда артист хочет, чтобы партнеры не видели его глаза; физическое действие, разворачивающее актера на зал, на свет и т.д. и важно спрятать глаза от собеседника; невыгодность – он односторонен, в нем нет красочности позы; прямолинейность.

2. Полуфас – для прямого общения с партнерами, графическое движение по диагонали.

3. Чистый профиль – не видно глаз и реакции актеров, окаменелость, статика (невыгодная мизансцена).

4. Полуспинной ракурс – полностью сосредоточить зрительское внимание на главный объект, например на экран. Необходимость подчеркнуть нечто значимое (таинственное, зловещее либо фееричное). Недосказанность, интрига, определенная скромность и простота.

5. Спинной ракурс – спина – занавес, точка, завершение, молчание. Спина и гордо поднятая голова, либо спина и опущенные руки и плечи – разочарование. Спинной ракурс лучше всего доносит преодоление усталости, боли, страха. Считается, что это эпическая точка эпизода или сцены, человек будто сливается с пространством.

Свои особенности мизансценирования в массовом представлении на открытом воздухе. на открытых площадках существует знаковый принцип мизансценирования. Он связан с символами, метафорами. Существует мизансцена положения (рисунок, знак) и мизансцена движения (переход от знака к знаку). В массовой мизансцене поведение каждого исполнителя подчинено центральному событию и строится именно от него в той форме, которая соответствует режиссерскому решению. Массовая мизансцена формируется из чередования различных сцен, их взаимосвязи, ритмического контраста, цветового решения и т. д. В «зрелищной» режиссуре, где мизансцены могут быть глубинные и плоскостные, построенные по вертикали и по горизонтали, по кругу и спирали, симметричные и асимметричные, они являются процессом, переходом одной пластической формы в другую. Подобно скульптору, режиссер лепит на сцене сочетания человеческих фигур, создает поток непрерывно сменяющих друг друга пластических форм, чтобы передать жизнь во всем богатстве ее пластических проявлений.

Особенно специфично мизансценирование стадионных зрелищ, где необходимо построение с учетом обозрения с четырех сторон. Выразительное решение действия складывается из пластического сочетания разных точек зрения, на огромном пространстве становится существенным размещение игровых площадок, опорных точек действия, возможности использования воздуха и

пр. Иного пластического решения требует уличное шествие или массовый праздник на площади, где учитываются все выходы – улицы, проходы, проезды и т.д. Если в театрализованном концерте необходимо сфокусировать внимание зрителя на сценической площадке, номере, то в массовом празднике, наоборот, надо искать как можно больше рассредоточенных центров, надо искать возможность органично разводить в разных направлениях массы людей, пришедших на праздник. То есть в празднике вы ищите большое количество центров, чтобы дать возможность массе людей, которые приходят сюда, рассредоточиться.

Многоцентровость массовых праздников приобретает особый смысл во время карнавалов, которые требуют простора для проявления веселья, площадок для плясок, аттракционов, свободы для движения людей в объемных театральных костюмах, тем более, если используются «ростовые» куклы; прохождения декорированных машин и всего того, что составляет карнавальное действие. Все это подчиняется единой воле, если четко определены коммуникации, связывающие между собой все части праздника.

Итак, образно-пластическое решение театрализованного представления это одна из важнейших задач режиссуры, а мизансцена одно из самых мощных выразительных средств режиссуры. Театральные постановки на больших открытых сценах для больших аудиторий имеют свои особые зоны и принципы, новые ритмы и темпы в решении групповых сцен. Основное внимание режиссуры обращается на изобразительную часть, в которой актер присутствует в качестве одного из компонентов зрелищности. «Если в театре режиссер ищет индивидуальных актерских действий, движений психологических нюансов, то в массовом празднике чаще всего основным предметом режиссуры является массовое действие. Действенная задача актера укрупняется множеством, количеством физических единиц многих актеров, находящихся на сцене. И если все-таки актер находится на сцене один, то одно это подчас является специфическим режиссерским приемом. Таким образом, от актера театрализованного представления требуется укрупнение жеста, обостренность и повышенная пластическая выразительность.

Особый характер постановочного решения массовых зрелищ предполагает и необычный характер декораций и реквизита. Декорации, например, могут быть неподвижными или, напротив, движущимися, укрепленными на автомобилях, мотоциклах и т.д.

Огромную роль при создании атмосферы играет звук и свет, с помощью которых можно выразить практически любую идею. Естественно, что в масштабах массового зрелища они требуют инженерного решения, особенно когда необходимо создать так называемый эффект присутствия. В массовом действе «живописным полем» художника является большое пространство, которое организуется в поэтический хронотоп, приведя многочисленные компоненты в единую стройную систему.

Изобразительность зрелища получает выразительный характер и путем использования цветовой гаммы, обуславливающей ассоциативность зрительского восприятия. Это может быть белый цвет как символ чистоты, свежести, парадности, красный как знак приподнятости, активности, огненной стихии или зеленый как образ молодости, весны и т.д. Особенно важно, чтобы изобретенная художником-постановщиком общая стилевая фактура зрелища ассоциативно гармонировала с языком режиссера, особенностями авторского замысла.

Темпоритм. Темпоритм это психофизическая напряженность сценического действия в зрелище, которая не только обнаруживает психологическую атмосферу действия, но и служит монтажу эпизодов, диалогов и монологов, реплик и жестов, непосредственно влияет на динамику режиссерской мысли.

Ритм (от греческого *rhythmos* – мерное течение) – одно из средств формообразования в искусстве, основанное на закономерной повторяемости в пространстве или во времени аналогичных элементов и отношений через соизмеримые интервалы. Ритм выполняет одновременно функции расчленения и интеграции эстетического впечатления. Художественный ритм имеет начало и конец, кульминационный центр и развитие. Он характеризуется наличием акцентов и пропусков в системе повторяющихся форм и интервалов, активизацией принципа соотношения с целью выразить определенный идейно-художественный замы-

сел, разрушить монотонность и однообразие художественного текста.

Категория ритма в искусстве тесно связана с категорией метра, выражающей упорядоченность, в основе которой лежит соблюдение меры. Это язык, схема или художественная норма для любой системы повторов в любом виде искусств. Единство нарушений и ненарушений этой нормы и создает определенный ритм.

Художественный ритм ориентирован на ритмические закономерности, существующие в объективном мире, вместе с тем он соотносится с психофизической природой человеческого восприятия.

В пространственно-временных искусствах основой ритмического построения является соотношение темпов внутри картины, эпизода, постановки в целом. в чередовании ритмических построений есть почти все необходимое, чтобы потребовать себе точку опоры и перевернуть мир. Зачастую драматизм действия подчеркивается больше ритмом его оркестровки, чем психологическими акцентами, потому что мы должны апеллировать не столько к голове зрителя, сколько к его сердцу.

Режиссерский метод создания зрелища имеет структурный характер, постановка каждого спектакля или представления это полифония всех частей зрелища, условного по своей природе и безусловного в своем выражении. Еще одной из неперменных особенностей театрализованного массового зрелища является необходимость острой смены темпа и ритма внутри каждого эпизода и в самом действии в целом. Такое выразительное средство режиссуры, как темпоритм, вбирает в себя скорость и частоту повторения сцен или событий во времени. Учитывая, что ритм может быть внешним (физическим) и внутренним (психологическим), понятно, что механический ритм действует на нашу внутреннюю жизнь, на наше чувство и переживание. Ритм определяет эмоциональную организацию сценического действия, вытекает глубоко из природы создаваемого режиссером художественного образа, связанного со всей средой, в которой рождается вещь. Поэтому одна из главных проблем режиссуры – нахождение верного ритма действия. Каждый эпизод должен строиться на собственной рит-

мике, но необходимо, чтобы она логично влилась в общий ритм зрелища. Ритм предполагает развитие действия с перерывами и постепенностями, при большом количестве динамических событий, нужно делать остановки, которые позволяют охарактеризовать героев и осмыслить значение событий. Ритм для режиссера это мера, течение жизненных явлений во времени, ощущение времени.

Характеристиками темпоритмического рисунка любого театрализованного представления являются продолжительность каждого эпизода и представления; ритмичность и аритмичность временных отрезков, следующих друг за другом эпизодов; контрастность эпизодов по режиссерскому решению и выбору выразительных средств; темп как количество действий в единицу времени.

«Действенность темпоритма, то есть создание эмоционального настроения у зрителей на активное восприятие представления, во многом зависит от психофизической восприимчивости внимания к продолжительности зрелища (не более 1,5–2 часов), разнообразия и интенсивности событий». Если режиссером взят верный темпоритм, то чувства и переживания зрителя создаются сами собой (Станиславский К. С.).

Из всего вышесказанного следует вывод, что актерское искусство, композиция, музыка, мизансцена, атмосфера и темпоритм, а еще монтаж как творческий метод и выразительное средство, которому будет посвящена отдельная глава пособия, являясь выразительными средствами режиссуры, взаимообразно дополняют друг друга и находятся в полной зависимости от режиссерского замысла.

В реализации же замысла режиссера главенствует изобразительность, – т.е. воспроизведение выразительными средствами режиссуры внешнего чувственно-конкретного образа действительности. Для реализации своего замысла режиссер пользуется целым комплексом изобразительно-выразительных средств, т.е. системой исторически сложившихся материальных средств и приемов создания художественных образов. В своей конкретной совокупности и взаимосвязи изобразительно-выразительные

средства образуют художественную форму произведения искусства, воплощающую его содержание. В качестве элементов художественной формы изобразительно-выразительные средства имеют технико-конструктивное, композиционно-структурное значение и вместе с тем являются носителями образного смысла.

Богатство и образность изобразительно-выразительных средств показатель художественности произведения искусства. Как правило, чем сложнее концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства использует режиссер. Вершины сложности они достигают в так называемом интеллектуальном, элитарном искусстве.

Коллаж есть организация изобразительно-выразительных средств по параболическому принципу, и является структурной основой интеллектуализма в режиссуре, обеспечивающей многочисленные смысловые параллели и контрасты. Он оперирует всевозможными сближениями, аналогиями, вариациями, повторами, играющими подчас роль лейтмотивов. Монтируя эпизоды, кадры, мизансцены, реплики режиссер создает зримый интеллектуальный коллаж, несущий в себе художественно-образную информацию. Монтаж, как способ организации документального и художественного материалов, это и есть выразительность труда режиссера, его способ существования в искусстве.

Весь комплекс художественно-выразительных средств позволяет режиссеру реализовать в замысле свои фантазии, свой художественный вымысел. Художественный вымысел, есть такой вид действия, в котором фигурируют персонажи и события, существующие первоначально лишь в воображении авторов постановки, а затем уже в воображении зрителя. Действие, относящееся к художественному вымыслу, является «несерьезным» действием, не накладывающим на авторов постановки (режиссера и драматурга) никаких обязательств. Массовое зрелище всегда есть реализованный в пространстве и времени художественный вымысел, поскольку всецело рожден фантазией режиссера и постановочной группы авторов.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите основные части композиции, предложенные Фрейтагом Г. в книге «Техника драмы».
2. Перечислите конструктивные части в композиции театрализованного представления
3. В каких категориях может быть представлена композиционная структура времени в пространственно-временных искусствах?
4. На какие компоненты делится структура пространства в зрелищных искусствах?
5. По какой формуле принято рассматривать в режиссуре архитектуру произведения?

VI. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЕ ЗРЕЛИЩА В МАССОВОЙ КУЛЬТУРЕ

1. Особенности форм массовых зрелищ.
2. Жанры массовых зрелищ.
3. Стиль в массовых зрелищах.

1. Особенности формы массовых зрелищ.

Определим специфические особенности распространенных в массовой культуре форм массовых зрелищ – театрализованные представления: агитационно-художественные программа, литературно-музыкальная композиция; тематические вечера, концерты, спектакли. Театрализованные представления – самая емкая и многогранная форма массового искусства, включающая в себя поэзию, музыку, театр, декорационное искусство, хореографию, кино и пиротехнику, а так же некоторые формы спорта – художественную гимнастику, массовые гимнастические выступления, танцы на льду и пр. Сама практика развития театрализованных представлений в нашей стране формирует те или иные их конкретные виды.

Одни из этих видов находятся в процессе становления, оформления, утверждения в жизни; другие, четко определившись по видовым параметрам, дифференцируются на жанровые и иные разновидности. в практике театрализованных представлений последних десятилетий можно четко выделить следующие виды: агитационно-художественное представление, литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, массовое празднество.

Агитационно-художественное представление. Идейно-политическая, идеологическая работа может быть разделена на теоретическую деятельность, пропаганду и агитацию. Выразительные средства агитационно-художественного представления: слово, движение, музыка, хоровое пение и живопись, звук и свет, фарс, лирика и сатира, дружеский шарж и пародия, конференс, пантомима, тантамореска, кукольный театр, звукоподражание, сюжетный танец, клоунада, акробатика – все это может найти применение в агитационно-художественном представлении.

Смешное, комическое в искусстве издавна подразделяется на два специфических жанровых подвида.

Литературно-музыкальная композиция. Такое зрелище рассчитано не на одного, а на многих и разного плана актеров и исполнителей, а часто в ней принимает участие и несколько художественных коллективов. в современной литературно-музыкальной композиции широко используются все средства выразительности современных искусств, и это не может не определять ее видовую специфику. Понять литературно-музыкальную композицию как сложившийся вид театрализованного представления можно лишь при сравнении, сопоставлении с другими видами и разновидностями явлений данного рода.

Есть принципиальная разница между агитационно-художественными представлениями, тематическим театрализованным концертом и литературно-музыкальной композицией. Различия эти весьма существенны – они связаны как с первоисточником, системой выразительных средств, композиционной структурой, так и с принципами подхода к материалу, с методами работы, с процессом творчества, наконец. Главные отличительные, именно видовые особенности здесь совершенно точно отражены в самом названии. Литературная – это значит, что в основе сценария лежит художественная, а также публицистическая и научная литература, в форме, чаще всего, самостоятельного произведения. Еще может использоваться документальный материал, но при этом непременно доминирует материал литературный и музыкальный.

Музыкальной называют композицию потому, что музыка в такого вида представлениях не является лишь художественно-выразительным средством. Она наравне с литературным материалом (иногда в большей, а иногда чуть в меньшей степени) становится частью действенной структуры композиции каждого сценического звена, каждого цикла представления, а, следовательно, и драматическим элементом развития конфликта последнего.

В театрализованных представлениях вообще и в литературно-музыкальной композиции в частности композиционное построение смыкается с творческим монтажом. Монтаж связан

здесь с содержательной сущностью произведения, со спецификой творческого процесса. Литературно-музыкальная композиция – это один из видов театрализованного представления, где органически сочетаются главным образом литературно-художественные и музыкальные элементы, с тем, чтобы целенаправленно и наиболее продуктивно воздействовать на ум и чувства зрителя. Литературно-музыкальная композиция, как и любое театрализованное представление, состоит из номеров и эпизодов. Но специфика именно литературно-музыкальной композиции проявляется в том, что номера в ней особенно тесно стыкуются друг с другом и создается впечатление их слитности, а порой даже размытости. Это, в сущности, так и есть. Монтаж здесь преобладает, царит над всем, и он диктует в большинстве случаев именно такую слитность.

Тематический вечер. Существует много зрелищных программ, которые сформированы в клубной массовой культуре, а также вечеров, в которых тема не просто присутствует, а раскрывается в определенной, логической и композиционной последовательности. Такие вечера принято называть тематическими. Тематический вечер отличается от других массовых зрелищ не только наличием темы и программы, ее раскрывающей, но и тесным слиянием составляющих элементов смысла: информационно-логического и эмоционально-образного в режиссерском сценарии. Диапазон выразительности тематического вечера очень широк. Он может представлять собой простейшее иллюстративное соединение информационно-логического и эмоционально-образного начал, а может перерасти в синтетическое театрализованное массовое представление. Такой формой становится театрализованный тематический вечер. Наличие особого психологического состояния массы зрителей, выливающегося в праздничную ситуацию, создает потребность режиссера в такой форме постановочной работы, которая заставила бы людей испытать катарсис и побудило бы к активному массовому взаимодействию. Очевидно, не всякий тематический вечер должен быть таким, хотя все они в той или иной степени театрализованы, т.е. построены по законам театра, что диктуется их обязательной композиционной структурой в замысле.

Любой тематический вечер, какова бы ни была степень его театрализации, требует, чтобы в его основе лежала социально важная и близкая аудитории тема. Практика режиссуры театрализованных представлений и праздников показывает, что тематические вечера играли и играют важную роль в решении следующих основных задач массовой культуры:

- формирование основ научного мировоззрения и идейной убежденности человека;

- воспитание нравственных качеств личности;

- формирование эстетического отношения к действительности;

- воспитание общественной активности;

- стимулирование всестороннего развития личности.

Решению этих задач соответствуют и основные направления тематики таких вечеров, как:

- вечера, посвященные пропаганде идей (например: марксизма-ленинизма, в прошлом);

- вечера, посвященные; научно-техническому прогрессу, выдающимся достижениям науки и техники, пропаганде передового производственного опыта;

- вечера, посвященные героическим революционным, боевым и трудовым традициям русского человека;

- вечера, посвященные достижениям нашей страны в области культуры;

- вечера, посвященные российскому патриотизму, дружбе народов СНГ, борьбе за мир, демократию и гуманность.

Итак, важность поднятой темы, ее актуальность – первое методическое требование к организации тематического вечера. Тематический вечер не может оставаться лишь на уровне общего определения социальных границ темы, а должен раскрыть ее на конкретном жизненном материале. Тематический вечер – это сценическая композиция с предельно конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными, а не вымышленными героями. Сюжет такой композиции может и должен раскрываться на широком историческом фоне, подкрепляться и усиливаться художественным материалом, однако в основе своей он предельно документален. Режиссеру-постановщику необходимо умение

найти интересный документальный материал и художественно организовать его в замысле сценария.

Особенностям режиссуры тематического вечера и театрализованного концерта посвящается отдельная глава учебного пособия.

2. Жанры массовых зрелищ

Жанр (от французского *genre* – род, вид) подразделение каждого вида искусств, обусловленное многообразием конкретных возможностей художественного освоения действительности.

В истории теоретического осмысления этих возможностей предлагались различные принципы жанрового деления – тематические, структурные, функциональные. Системный анализ искусства приводит к заключению, что существует несколько плоскостей жанровой дифференциации, каждая из которых отвечает какой-либо грани функционирования искусства. в любом случае, при любом подходе, жанр – это условия игры, принимаемые художником в момент создания своего произведения.

В пространственно-временных искусствах такими условиями является тип конфликта. По типу же конфликта жанры делятся на две большие группы – жанры комические (когда индивидуум совершает агрессию против группы) и жанры трагические (когда группа совершает агрессию против индивидуума).

В основе **трагических жанров** лежит предрасположенность, заданность на трагический финал. По словам Гегеля Г. трагическое заключается в том, что обе противостоящие в конфликте стороны могут быть правы, но совершить истинный смысл конечной цели могут, только отрицая и нанося ущерб другой силе, у которой те же права. Таким образом, они становятся виновными по отношению к своим нравственным принципам и благодаря им [11].

Трагическое начало порождается неизбежным и до конца не разрешимым конфликтом, который формируется в разнице мировосприятия в зависимости от того, кто и каким образом движет конфликт. В драме трагическое растворяется в интересе героя, в нем гигантское долженствование растворяется в воле. Случайность доводит трагизм ситуации до абсурда, толкает к разрешению конфликта даже через смерть героя.

Комические же жанры строятся на алогичном развале этой предопределенности. Комическое можно рассматривать в различных аспектах и обнаружить в разных областях. Антропологически комическое отвечает инстинкту игры, склонности человека к шутке и смеху, его способности воспринимать необычные и смешные аспекты физической и социальной реальности. Комическое сосредотачивается на конфликтах, свидетельствующих об изобретательности и оптимизме человека, противостоящего превратностям судьбы. В то же время оно служит социальным оружием, средством критики социальной среды, маскировки оппозиции с помощью буффонной или гротескной шутки.

Со времен анализа Анри Бергсона источником комического считается восприятие механизма, воспроизведенного в человеческой деятельности: «механика, наложенная на живое». По мнению французского философа положения, жесты и движения человеческого тела смешны в той мере, какой это тело заставляет нас думать о простой механике. Этот принцип механического действует на всех уровнях: ригидная жестикуляция, словесные повторы, черед а гзгов, обманутый обманщик, обкраденный вор и т.д., разного рода недоразумения, риторические и идеологические стереотипы, сближение двух понятий по внешним признакам (игра слов). Комическое возникает в ситуации, когда действия субъекта не достигает поставленной цели. Кант И. определил смех как «аффект в результате внезапного преобразования напряженного ожидания, не находящего разрешения» [24, с. 205]. Кроме того комическое начало порождает действие перемещенное с обычного места в необычные предлагаемые обстоятельства.

Комический эффект вызывает психическое освобождение и не отступает ни перед каким запретом или преградой морального или идеологического характера. Отсюда бесчувственность, безразличие, «анестезия сердца» воспринимающего по отношению к комическому объекту. Вероятно, по этой причине Гегель Г. считает комическое способом человеческой субъективности и решающего разрешения противоречий. «Комична... субъективность, которая благодаря самой себе приводит свои действия к противоречию и разрушает их, остается спокойной и уверенной в себе...

Развязка комедии должна показывать, что мир не рушится под тяжестью глупости» [11]. Этот факт указывает в достаточной степени на фундаментальность социального значения смеха и в конструировании массового зрелища.

Комическую ситуацию в драматических искусствах порождает драматургическое препятствие-перипетия, на которое сознательно или даже не ведая того, наталкивается персонаж. Эта преграда созданная обществом, препятствует немедленному осуществлению его планов, признает правоту злых сил и власти: герой постоянно натывается на нее, и его неудачи уподобляются физическому столкновению со стеной. Герой комического сам провоцирует конфликт.

Комическое является нам через ситуацию, сценическую игру, речь, то, вызывая симпатию, то антипатию. По Мольеру Ж. смешное есть внешняя и осязаемая форма, которой провидение природы наградило все то, что неразумно, чтобы заставить нас это заметить и вынудить бежать от этого. Чтобы познать смешное, необходимо познать разумное, недостаток которого оно означает, и увидеть, в чем это разумное заключается.

Рассмотрим особенности отдельных жанров – как типов конфликта.

1 пара. Мелодрама (от греческого *melos* – песнь, музыка; и *drama* – действие). Общество совершает агрессию против личности. В развитии агрессии ведущую роль играет случай. Развитие конфликта не жестко predetermined и тяготеет к благополучному исходу. Мелодраме свойственны эмоционально-романтические, сентиментальные настроения, определяющие ее содержание и форму. Для мелодрамы характерны: пафос утверждения справедливости, яркая зрелищность, занимательность интриги, некоторая абстрактность (нереалистичность) конфликта, дидактичность и морализаторство, схематизм характеров, пристальное внимание к внешним эффектам.

Персонажи мелодрамы отличаются необыкновенной судьбой, преувеличенными чувствами, им всегда приходится действовать в невероятных, неправдоподобных обстоятельствах. Персонажи мелодрамы четко подразделяются на положительные и отрица-

тельные. Они лишены возможности выбора – за них все решает случай. Переполненные добрыми или недобрыми чувствами, они не мучаются сомнениями и противоречиями. Их чувства и речи, преувеличенные и едва ли не пародийно звучащие, легко узнаваемы зрителем и вызывают неглубокий катарсис.

Ситуации мелодрамы неправдоподобны, но четко очерчены: полное отчаяние или невыразимое счастье, жестокая участь героев, кончающаяся счастливой развязкой или мрачная и полная напряжения судьба (драма ужасов), социальная несправедливость или награда за добродетель и гражданскую доблесть.

Обычно действие мелодрамы разворачивается в абсолютно нереальных и фантастических местах. Мелодрама породила особый мелодраматический стиль, основанный на эффекте преувеличения, чрезмерности чувств в стиле, игре актеров и постановке. Мелодраматический текст изобилует сложными риторическими конструкциями, редкими и эффектными терминами, выражениями, свидетельствующими об эмоциональности и структурной неорганизованности фразы. Сценическую игру отличает жестикация, ее акцентирование, попытки намекать на большее, чем то, что она выражает. Мелодрама замедляет патетические моменты, превращая их в живые картины, благоприятствует эмоциональному отождествлению, привлекает зрителя действием, богатым неожиданными поворотами.

Буффонада (от итальянского *buffonada* – шутка). Личность совершает агрессию против общества. Так же как и в мелодраме, в развитии агрессии ведущая роль принадлежит случаю. Развитие конфликта неопределенно и тяготеет к благополучному исходу. Для буффонады характерен грубый комизм, импровизационность, динамика, подчеркнутая внешняя характерность, преувеличение, комизм положений, остросюжетные ситуации, эксцентрика, образы-маски.

Буффонада родилась в античном театре (комедии Аристофана), была характерна для искусства гистрионов, шутов, скоморохов, являлась основным жанром средневекового фарса и комедии дель арте. к ней обращались такие выдающиеся драматурги как Шекспир У., Мольер Ж-Б., Сухово-Кобылин А., Маяковский В., Брехт Б. Супермастер буффонады – Чарльз Чаплин.

Основным приемом буффонады является гэг (термин введен в обиход американским кинематографистами), трюк, противоречащий тексту, отклонение от нормы, определяющее как норму, так и отклонение от нее, а не одно по отношению к другому.

2 пара. Драма (от греческого *drama* – действие). Общество совершает агрессию против личности. Агрессия развивается самими участниками конфликта и может привести как к благополучному финалу, так и к катастрофе. Драма тяготеет к реализму, бытовому развитию конфликта.

Комедия (от греческого – *komodia*). Личность совершает агрессию против общества. Агрессия развивается самими участниками конфликта и может привести как к благополучному исходу, так и к катастрофе. Воздействие комедии обуславливается эмоциональным эффектом, вызываемым у субъекта различными видами смеха, связанными с ситуациями сюжета комедии, поведением ее персонажей, поступки которых вступают в противоречие с действительностью и принятыми в ней нормами общежития.

Комедия живет неожиданной идеей, сменами ритма, драматической и сценической изобретательностью. Комедия отнюдь не всегда высмеивает порядок и ценности, признаваемые обществом. Если комические черты героя угрожают порядку вещей, цель развязки – призвать героя (подчас с горечью) к порядку, привести его к социальной норме. Таким образом, комедия наиболее конформный жанр в среде комических конфликтов. в конечном счете, противоречия разрешаются в шутовском или язвительном тоне и мир приобретает равновесие. Комедия всего лишь создает иллюзию, что над общественными устоями может нависнуть угроза, все это «только ради смеха». Но восстановлению порядка и хеппи-энду должен предшествовать период неустойчивости, когда, кажется, что для положительных персонажей, для добра все пропало, и только вслед за этим настает оптимистическое заключение и финальное примирение. При этом персонажи рассматриваются как типы оригинальные, смешные, а, следовательно, комичные. Комическое действие, замечал еще Аристотель «безболезненное и безвредное, а потому может быть вымышлено от начала до конца».

Фабула драмы и комедии проходит через фазы равновесия, нарушения равновесия и обретения равновесия. Она предполагает контрастный, даже противоречивый взгляд на мир. Нормальный мир, как правило, отражение зрительского мира, судит аномальный мир персонажей.

3 пара. Трагедия (от греческого – *tragodia*). Произведение о каком-либо роковом человеческом действии, как правило, заканчивающееся гибелью героя. Общество совершает агрессию против личности. Агрессия совершается и развивается по независящим от участников конфликта причинам и ведет к катастрофе. Античные драматурги видели в трагедии «прообраз мира» с его нескончаемой борьбой страстей и идей. Аристотель считает, что: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему (определенный) объем, (производимое) речью, услащенной по разному в различных ее частях, (производимое) в действии, а не в повествовании и совершающее посредством сострадания и страха очищение (катарсис) подобных страстей» [3].

Трагическое произведение характеризует несколько существенных элементов: катарсис – очищение страстей посредством страха и сострадания; гамартия – поступок героя, с которого начинается процесс, приводящий его к гибели; гибрис – гордость и упорство героя, который сохраняет приверженность чему-либо, несмотря на предостережения, и отказывается изменить своим убеждениям; пафос – страдания героя, которые трагедия передает зрителям.

Гротеск (от французского *grotesque* – причудливый, затейливый). Личность совершает агрессию против общества. Агрессия совершается и развивается по независящим от участников конфликта причинам и ведет к катастрофе. Для гротеска характерно чрезмерное преувеличение и заострение отдельных сторон изображаемого предмета, которое ведет к разрушению существующих в действительности связей, к замене их контрастным соединением, казалось бы, несоединимых свойств и объектов. Он воспринимается как значимое искажение известной или признанной нормативной формы. «Намеренное преувеличение, реконструкция (искажение) природы, сочетание предметов, считаю-

щееся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте, с очень большим упором на чувствительную, материальную сторону, таким образом, созданной формы» – так определял гротеск Мейерхольд В. Э..

Термин «гротеск» вошел в употребление в XV–XVI веках, как обозначение причудливых образов животных и растений, сохранившихся на стенах античных строений (некоторые исследователи выводят этот термин от итальянского *grotta* – грот, античные развалины). Неправдоподобие гротеска – всегда вызов реальности. Гротеск высмеивает абсолют истории, так же как высмеивал абсолют богов, природы и предопределение свыше. При этом гротеск имеет место не там, где художника интересует вымышленная реальность сама по себе, а там, где его внимание обращено на ее парадоксальное соседство с реальностью объективной. в лирических драмах Блок А. шел по пути гротеска. Как выразительны его образы: «раненный паяц, уронивший через рампу свое в конвульсиях бьющееся тело, кричит публике, что он истекает клюквенным соком». «У Блока А. в «Незнакомке» 1 и 3 акты сумели удержаться в плане реалистической драмы, по-иному отдаваясь быту. И помог в этом гротеск, с помощью которого удалось достичь в области реализма необыкновенных эффектов» – писал Мейерхольд В. Э..

3. Стиль в массовых зрелищах

Стиль есть конкретно выраженная форма жанра, отражающая временные, национальные, эмоциональные и иные особенности произведения. Например: викторианский фарс, вестерн-мелодрама, лирическая комедия, патетическая драма, фантастическая трагедия, детектив-гротеск. Стиль определяет форму жанрового воплощения произведения.

По мнению Сарабьянова Д. В. стиль есть определенная форма, в которой реализуется определенное содержание. Но форма обладает известной самостоятельностью, как обладает самостоятельною та сумма идей, которая реализуется в стиле. Когда мы определяем стиль, мы «измеряем», прежде всего, элементы формы.

Таким образом, определяются два основных жанровых направления: **Комические жанры** – личность совершает агрессию

против общества и иронизирует над этим, и **Трагические жанры** – общество совершает агрессию против личности и теряет героя. Уровень, интенсивность этой агрессии и определяет жанровое расслоение внутри каждого направления.

Инсценировка как особый вид драматургической деятельности

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 или представления на основе драматического произведения литературы 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.

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 может быть расшифрован на языке театра методом – инсценирования.

Инсценировка (от лат. *In* – в, на и *scaena (scena)* – сцена) – переработка для сцены литературного произведения, написанного не в драматургической форме. Понятие инсценирования имеет несколько значений:

1) Сценическое оформление литературного текста, закрепленного в определенной форме и не допускающего импровизации. в этом смысле инсценировка 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.

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

Инсценирование имеет целью не столько создание нового самостоятельного произведения, сколько адаптацию прозы для театральной сцены. 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, например, в одноименной опере Чайковского П.И.. У Пушкина герой повести, Герман, остается жить, но 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 прежде всего:

– переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий;

– 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.

Инсценирование – в своем роде, составление сценария по литературному произведению и его постановка на сцене. Сценарий – литературно-драматическое произведение, написанное как основа для постановки зрелищного произведения в кино, телевидении или массовом зрелище. Сценарий напоминает пьесу и подробно описывает каждую сцену и диалоги персонажей. Иногда сценарий представляет собой адаптацию отдельного литературного произведения для сцены.

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;
- развязку, за которой следует финал.

Инсценировка стихов. 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.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите формы массовых зрелищ и их особенности.
2. Перечислите жанры массовых зрелищ и их особенности.
3. Дайте определение понятию «стиль» в массовых зрелищах.
4. Укажите особенности инсценировки как вида драматургической деятельности.
5. Выделите общее и особенное в инсценировании стихотворения, басни и песни.

VII. ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ РЕЖИССЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЕМ

1. Практические формы работы с исполнителем.
2. Репетиционная работа режиссера с исполнителем.
3. Работа режиссера с художником.
4. Активизация зрителя.

1. Практические формы работы с исполнителем

Этюд – это простейший вид драматического произведения и метод работы режиссера с исполнителем зрелищ. Поэтому при подготовке этюда возникают те же проблемы, что и при постановке маленьких пьес. в этюде должна быть тема, волнующая студентов, конфликт, создающий толчок для развития сквозного действия, направленность человеческого темперамента [25]. Когда взаимоотношения одного, двух или нескольких «Я» в предлагаемых обстоятельствах достаточно обострены, поступки их строго отобраны и точны, создается такая жизненная атмосфера, такой «воздух времени и места», что этюд может стать художественным произведением.

В учебно-методической работе по подготовке режиссеров театрализованных представлений и праздников важно выделить также этюд и как оценочное средство для распознавания уровня готовности психофизического состояния обучающегося исполнителя к процессам выполнения им поставленных режиссером художественных задач под контролем руководителя курса. Этюд это упражнение, которое выполняется в индивидуальном порядке и/или с привлечением группы обучающихся.

Способность личной причастности актера в роли, личной вовлеченности в постигаемый на сцене событийный процесс, «ранимости» событием надо развивать постоянно, повседневно, от урока в урок, от репетиции к репетиции.

Предлагаемые обстоятельства, формула «если бы...». Творчество поэта, режиссера, актера, художника начинается с вымысла. Магическое состояние воображения в формуле Станиславского К.С. «если бы...» является для них рычагом, переводящим

их из повседневной действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество, – мир предлагаемых обстоятельств пьесы и роли.

Делая со студентами этюды на предлагаемые обстоятельства и события, Гончаров А. А. призывал их обратить внимание на тот путь, который они выбрали для переноса вымысла в сценическую реальность. Здесь необходимо точно определить и отобрать предлагаемые обстоятельства, уметь «совместить» с ними весь свой духовный и практический опыт. Очень важным представляется поиск адекватных событию форм выразительности, благодаря которым становится понятным, что происходит с человеком в каждую минуту его сценического существования.

На первом этапе работы над этюдом предлагалось определить обстоятельства действия и поступки, которые совершает исполнитель для достижения своей цели. на одном из занятий Гончаров А. А. предложил студентам мысленно перенестись из аудитории в студенческое общежитие, где студсовет проводит конкурс бальных танцев. Магическое «если бы», вымысел мгновенно рождает массу ассоциаций, мыслей, забот и тревог. в результате рождается этюд «Ни пуха» (предложен студенткой Яцкиной В.).

Пример замысла этюда

В студенческом общежитии предпраздничная суэта. Девушки снуют то в жилую комнату, то в гладильную. Только одна из девушек сидит, готовится к занятиям. Из репродуктора, который висит на стене, звучат слова: «В нашем общежитии проводится конкурс бальных танцев...». в комнату быстро входит сокурсница, которая живет здесь же, начинает собираться на танцы: надевает новое платье, делает прическу. У нее приподнятое настроение – только что ей объяснились в любви, и она договорилась с молодым человеком встретиться на танцах. Восторг переполняет ее, она не может молчать. Поет песню. Девушка, которая учит урок, прикрикнула на нее. Возникает пауза. Влюбленная включает радио, она не может стоять просто так. Ей хочется что-то сделать. Другая девушка выключает радио. Влюбленная не замечает этого, танцует, кричит: «Вот это да! Вот это да!», трудо-

любивая студентка оставила свои учебники, пытается понять, что происходит с подругой. А та продолжает кричать, надевает туфли (старые, растрепанные), хочет бежать. Поняв, наконец, состояние подруги, оценив ситуацию, девушка за книгой останавливает ее, вынимает из коробки свои новые туфли, передает ей. Влюбленная, надев туфли, убегает, подруга вдогонку кричит: «Ну пуха!».

Непосредственность, искренняя интонация, чистота отношений помогли исполнителям создать правдивый этюд. Праздничность первого чувства, необычность душевного состояния взорвали атмосферу будничной повседневности студенческого бытия в общежитии. Только будоража свою фантазию, собственное «Я» можно найти подлинное действие, без которого нельзя сделать удачный этюд.

Один из студентов (Костолевский И.) работал над этюдом «Прощание с детством», в последнем варианте этюд назывался «Бунт».

Пример замысла этюда «Прощание с детством»

Действие развивалось в комнате московской квартиры. Обстановка скромная: стол, стул, на втором плане портрет Мейерхольда (его держит студент, изображающий стену). Комната пуста. За дверью слышится брань (мужской и женский голоса). Сначала слов не разобрать. Потом: «Что я вам – мальчишка?», – с грохотом отворяется дверь, вбегают юноша с книгами под мышкой, одетый в джинсы и футболку (Костолевский И.); бросает книги, выбирает одну из них, раскрывает, читает. Берет со стола газеты, стелет на пол. Заглядывает в книгу, ложится на спину, поднимает вверх ноги: делает «березку». Он увлечен. Не замечает, как входит девушка (по-видимому, сестра), обращается к нему. Он не отвечает. Девушка (Бекеш О.) обзывает его мальчишкой. Паренек быстро вскакивает, закуривает сигарету. Девушка протестует, боится, как бы ни вошла мать. Подбегает к двери, закрывает ее. Уговаривает брата не курить. в ответ он открывает том Станиславского и читает, что средний человек зависит от среды, которая его окружает, а сильный подчиняет

обстоятельства себе. Снова затягивается сигаретой. Он взбунтовался, надоела ему опека взрослых с их вечным вызовом – «ты еще мальчишка». Он прощается с детством, но в нем еще много мальчишески ершистого, озорного, дерзкого, в нем гудит «зеленый шум». Он еще не мужчина, но уже не мальчик.

Пример замысла этюда «Соревнование» («Баскетболисты»)

Много красочных плакатов и афиш на разных языках. Идут крупные спортивные соревнования. на сценическую площадку выходит юноша, в руках у него роза (Соловьев А.). Садится на скамейку. По радио идет трансляция матча: слышен свист, одобрительные возгласы, называются имена лучших спортсменов. Юноша, затаив дыхание, слушает. Подошла красивая, шикарно одетая девушка (Камышанская Е.). Прихорашивается: подкрашивает губы, поправляет прическу. Юноша подходит к ней, дарит цветок. Девушка кладет парфюмерные принадлежности в сумочку и достает из нее конфету. Отдает ее юноше взамен цветка. Слышен крик приветствия отличившемуся баскетболисту. Вскоре из зала выходит сам спортсмен: стройный, высокий, хорошо одетый, на плече спортивная сумка (Костолевский И.). Подходит к девушке, изучающим взглядом смотрит на сидящего рядом с ней юношу, на цветок, который выглядывает из сумочки девушки. Улыбается: «Видно, болельщик». Вытаскивает из сумки баскетбольный мяч, ставит свой автограф, дарит его юноше. Потом берет девушку за талию, и они уходят. Парнишка провожает их взглядом. Снимает с себя рубашку, брюки и тут же начинает заниматься спортом, чтобы быстрее вырасти. Несколько раз подтягивается на перекладине, отжимается на руках. Вытаскивает из кармана витамины, ест их горстями, снова подтягивается на перекладине. Подходит к мерке, измеряет свой рост. Нет, не вырос. Вытаскивает мяч, подаренный баскетболистом. Садится на скамейку, задумывается, мечтает.

Слышны неистовые крики, музыка. Как в замедленной съемке появляются четыре баскетболиста, представители разных команд (одни в белых майках, другие – в черных). Начинают играть. «Белые майки» проигрывают. Один игрок в белой майке получа-

ет травму, его уносят на носилках. Юноша начинает играть за проигрывающую команду, она стала выигрывать. Черные майки устраивают драку, чтобы сбить темп, но юноша их растаскивает. Матч заканчивается победой «Белых маек». Юношу окружают болельщики, долго качают на руках, чествуют. Выходит девушка, та, которая появлялась в начале этюда. Обнимает юношу, но он освобождается из ее объятий, вытаскивает из спортивной сумки конфету и отдает ей. Одевается. Подходит к другой девушке, которая убирает спортивный зал, и они вместе уходят. Девушка с конфетой в руке садится на скамейку, разворачивает конфету, ест и плачет.

Этюд был сделан пластически, без слов. Озвучен. Хорошо были продуманы световая и звуковая партитуры. Через простую «жизнь человеческого тела» была сформулирована очень трогательная мысль – зарождение первой любви, первое разочарование. Строя простую логику физических действий, диктуемых событием, исполнители подошли к нужному чувству, т.е. к подсознанию.

Используя этюды как учебные упражнения для отработки отдельных исполнительских качеств и навыков, продумывания и осознания своих более сложных постановочных задач, проникновения в действенную природу события реализуемого режиссером, участники постановочной группы вместе с режиссером получают возможность развивать глубину проникновения в художественный образ, наиболее близко подходить к реалистичности воссоздаваемых событий вместе со зрителем зрелища.

2. Репетиционная работа режиссера с исполнителем

Репетиция – есть художественный метод реализации постановочных задач создаваемого зрелища и метод работы режиссера с исполнительской группой. **Репетиционный процесс** – процесс полного создания зрелищного представления или спектакля, включающий все постановочные компоненты реализации замысла режиссера:

- запуск актерской игры;
- запуск технологической группы;
- запуск постановочных цехов;

– сведение работы всех исполнителей и технического состава постановочной группы в единую команду.

Репетиционный процесс состоит из разнообразных видов репетиций, которые проходят под руководством режиссера-постановщика массового зрелища и/или его помощников-ассистентов, действующих в рамках основного замысла, определенного постановщиком.

Репетиция (от лат. *repetitio* – повторение) – основная форма подготовки зрелищного произведения для сцены – представления, концерта, спектакля, предусматривающая чтения и обсуждения сценария, пьесы, продумывание и отработку мизансценирования, многократное исполнение отдельных номеров, эпизодов, сцен, блоков или актов и всего зрелищного произведения в целом во взаимодействии актеров исполнителей и постановочной группы.

Репетиция проводится под руководством режиссера.

В процессе репетиций режиссер-постановщик и исполнители:

– добиваются понимания и осознания глубины поставленных режиссером художественных задач замысла;

– добиваются раскрытия идейного содержания драматургического конфликта в зрелищном произведении и яркого воплощения образов;

– стремятся найти и отобразить в постановочный план выразительные средства для создания целостного по своему идейному и художественному решению режиссерского замысла зрелища.

В режиссуре различают:

– застольные репетиции;

– репетиции в «выгородке»;

– репетиции мизансценирования;

– сводные монтировочные и прогонные репетиции;

– генеральные репетиции на сценической площадке.

Застольная репетиция – первый этап репетиционного процесса, включающий в себя:

– первую читку пьесы по ролям;

– уточнение реплик;

– беседы с постановщиком о замысле будущего спектакля;

– действенный и смысловой анализ драматургической основы

и т.п.

Разводка – в театре – распределение актеров, запятых в спектакле, по различным местам сценической площадки.

Репетиция в выгородке – репетиция в репетиционном зале, в котором места действия и будущие декорации обозначаются подручными вспомогательными средствами: стульями, выгородочными ширмами, переносными раздвижными загородками и др.

Во время репетиций в выгородке:

- намечаются и разрабатываются мизансцены и пластика персонажей;

- идет поиск характеров и взаимоотношений персонажей;

- актеры осваивают и постепенно заучивают тексты своих ролей.

Мизансценирование – отработка динамики системы построения и перестроения исполнителей на сценической площадке с учетом художественных возможностей сценографического, светового и звукового решений в замысле режиссера.

Этюдный метод – метод проведения репетиций, в основу которого положены импровизация (этюды) на темы пьесы или ее отдельных сцен. Такие этюды, предлагаемые постановщиком спектакля, позволяют актерам точнее понять существо характеров и взаимоотношений персонажей.

Стоит также выделить специфику репетиционной работы с исполнителями в репетиционном периоде режиссуры.

Вокальная репетиция – репетиция, на которой хормейстеры или репетиторы по вокалу ставят или отрабатывают вокальные номера, входящие в представление или спектакль.

Пластическая репетиция – репетиция, на которой специалисты по сценическому движению ставят или отрабатывают сценические бои, пантомимические номера и т.п.

Танцевальная репетиция – репетиция, на которой балетмейстеры ставят или отрабатывают танцевальные номера, входящие в представление или спектакль.

Монтировочная репетиция (от фр. *monter* – поднимать) – предварительная проверка всех элементов сценографического решения и декорационного оформления представления или спектакля. Во время монтировочной репетиции:

– производится сборка декораций представления или спектакля по актам в соответствии с авторским эскизом и техническим макетом;

– разрабатываются способы и средства для быстрой смены декораций;

– уточняется размещение предметов оформления представления или спектакля;

– проверяются механизмы для получения сценических эффектов, художественного освещения декораций представления или спектакля.

Последние монтировочные репетиции проводятся с участием актеров или исполнителей представления или спектакля в костюмах и гриме.

Во время всех видов репетиций режиссер-постановщик может останавливать и направлять течение отдельных номеров, сцен с целью его уточнения или повтора; высказывает все замечания исполнителям или актерам для более точного выполнения сценических задач замысла.

Прогон или прогонная репетиция – проверочный просмотр представления или спектакля или отдельной сцены, номера, эпизода, акта. Обычно прогон предшествует генеральной репетиции. Во время прогона представление или спектакль идет в декорациях, при соответствующем освещении, исполнители или актеры играют в костюмах и гримах. Во время прогонов режиссер-постановщик редко прерывает течение отдельных сцен с целью ее уточнения или повтора; все замечания актерам высказываются по окончании прогона.

Генеральная репетиция – последняя репетиция перед окончательным выпуском представления или спектакля. Обычно генеральная репетиция проводится:

– на публике;

– в полном гриме и костюмах;

– с полным сценическим, световым, музыкальным и шумовым оформлением.

Основным материалом в искусстве режиссера является творчество актера. Из этого следует: если актеры не творят, не мыслят

и не чувствуют, если они пассивны, творчески инертны, режиссеру нечего делать, ему не из чего создавать спектакль, ибо у него нет в руках нужного материала.

Поэтому первая профессиональная режиссера заключается в том, чтобы вызвать у актера творческий процесс, разбудить его органическую природу для полноценного самостоятельного творчества.

Когда же этот процесс возникнет, то родится и вторая задача режиссера – непрерывно поддерживать этот процесс, не давать ему погаснуть и направлять его к определенной цели в соответствии с общим идейно-художественным замыслом спектакля.

Поскольку режиссеру приходится иметь дело не с одним актером, а с целым коллективом, то возникает и третья его важная обязанность – непрерывно согласовывать между собой результаты творчества всех актёров таким образом, чтобы создать в конце концов идейно-художественное единство спектакля.

Все эти задачи режиссер осуществляет в процессе выполнения своей главной функции – творческой организации сценического действия. Режиссер должен уметь увлекать актера своими заданиями, вдохновлять его на их выполнение, будоражить его воображение, будить его артистическую фантазию, незаметно заманивать его на дорогу истинного творчества.

Допустим, режиссер дает актеру указание относительно того или иного момента роли – жеста, фразы, интонации. Актер осмысливает это указание, внутренне перерабатывает на основе собственного знания жизни. Режиссер же, отдав артисту свою мысль, получит ее обратно – в форме сценической краски (определенного движения, жеста, интонации) – «с процентами». Его мысль окажется обогащенной за счет того знания жизни, которым обладает сам актер. Так осуществляется творческое взаимодействие между режиссером и актером. И только при таком взаимодействии материалом режиссерского искусства действительно становится творчество актера.

Для театра губительно, когда режиссер превращается в няньку или поводыря. Каким жалким и беспомощным выглядит в этом случае актер! Вот режиссер разъяснил определенное место роли; не довольствуясь этим, он пошел на сцену и показал артисту, что и

как нужно делать, показал мизансцену, интонации, движения. Мы видим, что актер добросовестно выполняет указания режиссера, старательно воспроизводит показанное – он действует уверенно и спокойно. Но вот он дошел до той реплики, на которой закончились режиссерские разъяснения и режиссерский показ. И что же? Актер останавливается, беспомощно опускает руки и растерянно спрашивает: «А как дальше?» Он становится похож на заводную игрушку, у которой кончился завод. Он напоминает человека, который не умеет плавать и у которого в воде отняли пробковый пояс. Дело режиссера – не допускать такого положения. Для этого он должен добиваться от актера не механического выполнения заданий, а настоящего творчества. Всеми доступными ему способами он будит творческую волю и инициативу артиста, воспитывает в нем постоянную жажду знаний, наблюдательность, стремление к творческой самостоятельности.

Ведущую роль в выявлении и развитии творческой индивидуальности режиссеров и актеров занимает комплексный тренаж.

Выявление и развитие творческой одаренности режиссеров и актеров имеет свои особенности и включает в себя:

1) Определение общеличных свойств: морально-психологических установок (мировосприятия, мировоззрения, идейно-политических убеждений); жизненного и профессионального опыта; индивидуально-психологических свойств личности (эмоционально-волевых, интеллектуальных характеристик).

2) Выявление специальных творческих данных для режиссеров:

способность к образному, метафорическому мышлению, пластическому видению; организационные качества; развитая фантазия и творческое воображение; способность к пространственно-временному восприятию; широкая осведомленность в сфере смежных искусств; актерские данные; чувство юмора, художественный вкус; ощущение стиля и жанра.

Актерские тренировки – это тренировки и упражнения, которые направлены на развитие и поддержку профессионализма. Есть профессии, где без регулярной тренировки своих навыков специалист просто теряет свои профессиональные качества. Актер не

может быть творчески состоятельным, если не будет заниматься актерским тренингом. Тренинг – это своеобразный фундамент, который закладывается в душу актера. Умелый актерский тренинг помогает управлять всеми составляющими своего поведения на сцене. Много внимания следует уделить внешним и внутренним составляющим поведения – это мимика, жесты, интонация голоса, чувства, эмоции, понимания партнера и смысла игры. Актерский тренинг помогает создавать сценический продукт, который будет интересен зрителю. Сценический продукт может быть индивидуальным, парным или групповым. Первая задача актерского тренинга помочь артисту наработать специальное состояние, которое поможет в будущем комфортно чувствовать себя на сцене, правильно ставить цели и задачи представления и правильно управлять своим состоянием. Вторая задача – набирать опыт пребывания на сцене. Такой опыт позволяет актеру более эффективно осваивать азы актерского искусства. Театральные актерские тренинги держаться на трех основных китах: актерская техника; игротехника; психотехника.

Актерские тренинги позволяют актеру за короткий промежуток времени раскрыть себя, а значит развить в себе индивидуальные качества – память, воображение, мастерство общения, ораторское искусство, интуицию и многие другие качества, так необходимые актеру. актер должен научиться работать на сцене, начать пробовать играть на сцене, раскрыть свои сильные стороны актерского мастерства. Научиться поддерживать обратную связь с партнерами и зрителями. Овладеть техникой перевоплощения и вживания в сценический образ. Такие тренинги научать актера не только быть на сцене раскрепощенным, видеть свои недостатки и правильно оценивать свои ошибки, чтобы в последствие их не повторять или правильно использовать.

Психотехника позволяет нам разобраться, откуда берутся чувства, эмоции, желания, как они работают и как ими управлять, и что такое вдохновение. Психофизический тренинг является неотъемлемой частью каждого урока по мастерству актера. Упражнения психофизического тренинга условно можно разделить по следующим направлениям (темам):

1. Освобождение от мышечных напряжений (от так называемых «зажимов»). Освобождение от телесных зажимов, согласно теоретическим положениям телесно-ориентированной психотерапии, это один из косвенных путей к освобождению от зажимов психологических, так как телесные порождаются психическими. Упражнения этой темы даются в начале любого занятия, это так называемые «разогревающие процедуры».

2. Внимание. в этой теме содержатся упражнения на сосредоточение внимания (на «здесь и сейчас»), переключение внимания, привлечение внимания к себе и т.д.

3. Воображение и фантазирование, которые являются необходимым звеном творческого поиска, наполняют сходные движения человека разнообразным и, главное, осмысленным содержанием.

4. Собственно общение и взаимодействие с проработкой невербальных средств общения (интонаций, мимики, движений и т.п.) и его содержания (контекста, подтекста, атмосферы). Необходимо специально оговориться, что такое разбиение на темы имеет целью только обозначение направлений работы и является достаточно условным, так как большинство упражнений (кроме части разогревающих (кроме части разогревающих процедур) охватывает сразу несколько тем. Упражнения по мере их освоения, а также в зависимости от контекста, наполняются новым содержанием.

Еще одно направление программы первого курса – развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров. Тренинг в этом направлении начинается с самых первых дней обучения и не должен завершаться никогда. Театр – это зрелище, которое призван формировать именно режиссер. Он должен уметь создавать целостные композиции, пластические формы, насыщенные психологией мизансцены. Мизансцена – язык режиссера. Мизансцена – смысл события, выраженный в пространстве и времени. Найти точное пластическое, физическое, зрелищное выражение смысла – вот одна из задач режиссера. Как обучать этому языку студентов? Очевидно, что способность режиссера мыслить пластическими образами поддается тренировке, развитию. Важно с первых шагов применять те приемы, упражнения, которые выявляли бы в студентах эту способность, давали возможность

педагогам контролировать ее развитие. Приведем некоторые примеры такого ежедневного режиссерского тренинга:

- Используя, по собственному выбору, пространство, свет, сценографические детали, реквизит, человеческие фигуры, цвет – студенты делают композиции, ищут сценическое выражение темам: Свидание, Праздник, Ремонт, Бунт, Расстрел, Свадьба, Обыск, Похороны.

- Сценические композиции без человеческих фигур, но с использованием музыки, звуков на темы: Времена года (осень, зима, лето, весна); Одиночество; Рассвет; Ностальгия; Апокалипсис; Любовь.

- Режиссеры выбирают любое краткое изречение – афоризм, лозунг, девиз, которые представляются им актуальными, – и находят им зрелищное выражение в любой форме, в любом жанре.

- Композиции по мотивам картин известных живописцев (по выбору студентов).

- Построение «скульптурных» композиций на заданную тему: Три богатыря; Боярыня Морозова, Черный квадрат.

- Педагог предлагает одну или несколько деталей, которые должны стать эмоциональным центром композиции: например, лестница; большое полотнище шелка (белое, черное, иного цвета); длинный корабельный канат; модуль в форме треугольника или куба; стул (один или несколько); свадебная фата; несколько пар разнообразной обуви и т. д. – студент строит композицию с использованием любых выразительных средств (формирует пространство, свет, звук, человеческие фигуры) на тему по собственному выбору.

- Педагог предлагает какое-то конкретное пространство в учебной аудитории (угол, окно, потолок, часть стены, окружность или треугольник на полу) – студент должен «вписать» в это пространство любую композицию на тему по собственному выбору.

Правильное самочувствие актера на сцене

Первая обязанность режиссера – разбудить творческую инициативу актера и верно ее направить. Направление определяется идейным замыслом всего спектакля. Но нужно, чтобы актер шел по пути, указанному режиссером, свободно, не чувствуя над собой никакого насилия. Режиссер не только не поработает его, а,

наоборот, всячески оберегает его творческую свободу. Правильное самочувствие актера проявляется, прежде всего, в том, что он на все, что происходит на сцене, реагирует в качестве данного действующего лица совершенно свободно и непосредственно. Отвечает на каждую реплику партнера той или иной интонацией, тем или иным движением, жестом не потому, что так ему показал режиссер, и даже не потому, что он сам себе это приказал, а потому, что так само собой ответилось, так вышло, так среагировалось, совершенно произвольно, непреднамеренно, свободно, именно так, как это и бывает обычно в действительной жизни.

Но эта свобода вовсе не должна превращаться в произвол анархической фантазии. В том-то и трудность, что все реакции на сцене – каждая интонация, каждый жест – должны быть не только свободными, но еще и верными, т. е. должны соответствовать определенному творческому замыслу, заранее поставленному заданию (и, разумеется, режиссерскому в том числе). Только тогда, когда необходимое задание выполняется с ощущением свободы, когда необходимость и свобода сливаются, актер получает возможность творить.

Итак, верное творческое самочувствие актера на сцене выражается в том, что он всякое заранее известное воздействие принимает как неожиданное и отвечает на него свободно и в то же время верно. Именно такое самочувствие и старается вызвать режиссер в актере и потом всячески его поддерживать. Для этого ему нужно знать приемы работы, которые помогают осуществить эту задачу, и научиться применять их на деле. Он должен знать также и те препятствия, которые стоят перед актером на пути к творческому самочувствию, чтобы помогать актеру устранять и преодолевать эти препятствия. на практике мы нередко сталкиваемся с обратным: режиссер, не только не стремится привести актера в творческое состояние, но своими указаниями и советами всячески этому мешает.

Язык режиссерских заданий – действие

Результатом в актерском искусстве является чувство и определенная форма его выражения, т. е. сценическая краска (жест, интонация). Если режиссер требует, чтобы артист немедленно дал ему определенное чувство в определенной форме, значит, он требует ре-

результата. Артист же при всем желании не может выполнить это требование, не насилуя своей естественной природы. «Здесь вы должны засмеяться», – говорит режиссер. И актер, преодолевая стыд и внутреннее сопротивление, старается засмеяться. Разумеется, у него ничего не выходит, смех получается искусственный, неискренний. «Тут вы должны заплакать», – и актер изо всех сил выжимает из себя слезы. Получаются фальшивые «театральные» рыдания. И это вполне естественно. Чувство, как и внешняя форма его выражения, – результат определенного процесса. Для того чтобы прийти к чувству и к внешней форме его выражения, нужно пройти определенный путь. Режиссер, и должен помочь актеру отыскать этот путь, а не требовать от него сразу конечного результата.

В чем же заключается помощь режиссера в этой подготовке? в том, чтобы подсказать актеру не чувство и не форму его выражения, а то действие, которое приведет к нужному чувству и вызовет нужную реакцию. Если актер поймет и прочувствует ту цель, к которой стремится в данный момент его герой, и начнет вполне серьезно, с верой в правду вымысла выполнять определенные действия, чтобы добиться этой цели, можно не сомневаться: нужные чувства сами собой начнут к нему приходить и все реакций его будут свободными и естественными.

Пример:

Актер с помощью режиссера наметит цепь самых простых действий, какие свойственно выполнять влюбленным молодым людям, и, не ожидая никаких чувств, действительно начнет эти действия выполнять. Допустим, что сюжет пьесы, предлагаемые автором обстоятельства, характеристика действующего лица и текст его роли позволяют построить такую цепочку простейших человеческих действий:

- 1. Притворяюсь равнодушным к ней (скрываю влюбленность), чтобы не стать предметом насмешек.*
- 2. Внимательно слежу за ней, стараясь предупредить любое ее желание.*
- 3. Бросаюсь подать ей пальто, чтобы опередить соперника.*
- 4. Ловлю ее взгляд, чтобы прочесть в нем одобрение моему поступку.*

5. Любезничаю с другой, чтоб вызвать ее ревность.
6. Отказываюсь исполнить ее просьбу, чтобы наказать её.
7. Ищу удобного момента, чтобы попросить у нее прощения.
8. Отхожу к окну, чтобы скрыть свои мучения.
9. И т.д.

Поэтому режиссер должен требовать от актера не изображения чувств, а правдивого выполнения определенных действий для достижения определенной сценической цели. Он должен уметь подсказать актеру не чувство, а верное действие для каждого момента его сценической жизни. Больше того: если сам артист соскальзывает на путь показа или «играния чувств», режиссер должен тотчас же увести его с этого порочного пути, постараться внушить ему отвращение к такому методу работы. Итак, режиссерские задания должны быть направлены на выполнение действий, а не на подсказывание чувств.

Форма режиссерских заданий (показ, объяснение и подсказ)

Любое режиссерское указание может быть сделано как в форме словесного объяснения, так и в форме показа. Словесное объяснение правильно считается основной формой режиссерских указаний. Но это не значит, что показом никогда и ни при каких обстоятельствах пользоваться не следует. Нет, пользоваться следует, однако делать это надо умело и с известной осторожностью.

Бесспорно, что с режиссерским показом связана весьма серьезная опасность творческого обезличения актеров, механического подчинения их режиссерскому деспотизму. Ведь только при помощи показа режиссер может выразить свою мысль синтетически, т.е. демонстрируя движение, слово и интонацию в их взаимодействии. Кроме того, режиссерский показ связан с возможностью эмоционального заражения актера, – ведь иногда бывает недостаточно разъяснить что-нибудь, нужно еще и увлечь. И, наконец, метод показа экономит время: мысль, на разъяснение которой необходим иногда целый час, может быть при помощи показа донесена до актера в течение двух-трех минут.

Наиболее продуктивным и наименее опасным режиссерский

показ является в тех случаях, когда творческое состояние артистом, уже достигнуто. В этом случае он не станет механически копировать режиссерский показ, а воспримет и использует его творчески. Если же артист находится в состоянии творческого зажима, показ едва ли ему поможет. Наоборот, чем интереснее, ярче, талантливее покажет режиссер, тем хуже: обнаружив пропасть между великолепным режиссерским показом и своей беспомощной игрой, актер или окажется в еще большей власти творческого зажима, или начнет механически подражать режиссеру. И то и другое одинаково плохо. Но даже в тех случаях, когда режиссер вовремя прибегает к показу, следует пользоваться этим приемом весьма осмотрительно.

Во-первых, обращаться к показу следует только тогда, когда режиссер чувствует, что сам он находится в творческом состоянии, знает, что именно он намерен показать, испытывает радостное предчувствие или, лучше сказать, творческое предвкушение той сценической краски, которую он сейчас покажет. В этом случае есть шансы, что его показ будет убедительным, ярким, талантливым. Бездарный показ может только дискредитировать режиссера в глазах актерского коллектива и, разумеется, никакой пользы не принесет. Поэтому если режиссер в данный момент не чувствует в себе творческой уверенности, то пусть лучше ограничится словесным объяснением.

Во-вторых, пользоваться показом следует не столько для того, чтобы продемонстрировать, как нужно сыграть то или иное место роли, сколько для того, чтобы раскрыть какую-нибудь существенную сторону образа. Это можно сделать, показывая поведение данного действующего лица в самых разнообразных обстоятельствах, не предусмотренных сюжетом и фабулой пьесы.

Хороший режиссер никогда не удовлетворится механическим подражанием показу. Он тотчас же отменит задание, заменит его другим, если увидит, что актер воспроизводит не сущность показанного, а только его внешнюю оболочку. Показывая определенное место роли, хороший режиссер не станет его проигрывать в форме законченного актерского исполнения – он только; намекнет актеру, только подтолкнет его, покажет ему направление,

в котором следует искать. Идя в этом направлении, актер сам найдет нужные краски. То, что в режиссерском показе дано; в намеке, в зародыше, он разовьет и дополнит. Он сделает это самостоятельно, исходя из своего опыта, из своего знания жизни.

Наконец, хороший режиссер в своих показах будет исходить не из собственного актерского материала, а из материала того актера, которому он показывает. Он покажет не то, как он сам сыграл бы данное место роли, а то, как следует сыграть это место данному актеру. Не для себя режиссер должен искать сценические краски, а для того актера, с которым он работает.

Настоящий режиссер всегда идет от актера, ибо, только идя от актера, он может установить необходимое творческое взаимодействие между ним и собой. Для этого режиссер должен великолепно знать актера, с которым он работает, изучить все особенности его творческой индивидуальности, своеобразие его внешних и внутренних качеств.

У режиссера должен быть острый, зоркий глаз, способный проникнуть внутрь актерского существа, угадывать, чем живет актер в каждый данный момент своего пребывания на сцене. Важно уметь, как бы переселяться внутренне в артиста, жить вместе с ним одной жизнью. Только при этом условии режиссер может подсказать артисту в каждый данный момент то, что нужно, и при этом ничего не навязывать ему. При этом условии он будет направлять и организовывать творчество актера, осуществляя, таким образом, основную свою функцию.

3. Работа режиссера с художником

В основе плодотворной работы режиссера с художником лежат:

1. Общность мировоззрения
2. Единые эстетические критерии.
3. Одинаковое понимание драматургии.
4. Единство цели.
5. Доверие, взаимоуважение, взаимообогащение.

Режиссер должен работать только с тем художником, которому всецело верит. И как личности и как творцу. «Не так-то легко режиссеру «увидеть» будущий спектакль. Без художника это сделать почти невозможно» – писал Вахтангов Е. Б.

Работу режиссера с художником условно можно разделить на три этапа.

Первый этап – беседы связанные с разбором литературного материала и зарождением замысла.

Второй этап – работа в эскизах, макете. Материализация замысла.

Третий этап – работа на площадке от первой монтажки до завершающей стадии.

Первый этап. На этом этапе работы необходимо совместное изучение специфики отражения жизни, ознакомление художника с результатами режиссерского анализа и замыслом постановки.

Второй этап. Макет и эскизы можно считать своеобразными инструментами для реализации образного видения. Это этап перехода от замысла к воплощению. в макете есть возможность выверить, уточнить все необходимые параметры и компоненты. В макете режиссер имеет возможность разрабатывать основные узловые моменты постановки. Создание макета предваряет работа с эскизами, но только макет дает возможность поставить точки над «и», и определится с пластической средой. Вопрос о том, должны ли макет или эскизы быть созданы до начала репетиций или по прошествию целого ряда их, в каждом конкретном случае решается отдельно. Макет как художественное произведение должен обладать большой образной ёмкостью. Сцепления его образной структуры должны быть эластичны, подвижны, чтобы в созданных по макету декорациях режиссер имел возможность импровизационных действий. При этом не должна разрушаться образная структура сценографии в целом. «Я хочу, чтобы он (художник) приходил на сцену во славу ее единственного властителя – актера, своим искусством не оттесняя его, а, создавая в творческом содружестве с режиссером ту сценическую атмосферу, при помощи которой искусство актера с наибольшей полнотой могло бы найти и раскрыть себя» – говорил известный режиссер Александр Таиров.

Третий этап. Начиная с первой репетиции, и далее на протяжении всей работы следует иметь художника рядом. Он входит в творческий штаб постановки, и порой его подсказки бывают бесценны.

4. Активизация зрителя

Основным критерием оценки состоявшегося массового праздника с социально-культурологических позиций является характеристика его социально-психологической атмосферы, т. е. того преобладающего эмоционально-психического настроения празднующей общности, который аккумулирует в себе состояние участников праздника и проявляется в их отношении к совместным ценностям, декларируемым данным праздником, к окружающим в празднующей общности и к самим себе как членам данной общности [2]. Критерий удовлетворённости/неудовлетворённости прошедшим празднеством его участников также важен, но не всегда объективен, поскольку праздничные потребности чаще неосознанны. Именно показатели оптимальной социально-психологической атмосферы массовых праздников наиболее полно демонстрируют уровень реализации этих насущных, но неосознанных потребностей.

Первый блок характеристик оптимальной атмосферы праздника – это показатели радостно-эмоциональной (не рассудочной!) консолидации празднующей общности вокруг объединяющей и возвышающей чувственно ощутимой идеи праздника, степени ощущения личной причастности каждого члена общности к этой идее, всеобщего приобщения к совместным или личностным победам и преодолениям, к всеобщей мажорной радости здесь и сейчас, к временному прикосновению к идеалу.

Второй блок – это показатели эмоциональной вовлечённости в коммуникативную деятельность участников праздника, возможностей, предоставляемых праздником для их импровизации, свободы творчества, проявлений «живой жизни». Иными словами, это показатели уровня реализации потребностей человека, ориентированных на общение с другими, на внимание к нему других и – адекватную оценку своего участия в совместной деятельности.

В основе вышеперечисленных характеристик лежат следующие аксиомы теории праздничной культуры:

- праздник – это не будничная реальность;
- праздник всегда тесно связан со сложившимся мировоззрением конкретной и реальной человеческой общности;
- праздник не созерцают, в нём живут.

На первый взгляд, с вопросом активизации праздничной аудитории тесно связано лишь третье из представленных определений, а на самом деле все три. Понимание сущности активизации аудитории праздника (зрителей, публики, участников) в традиционной трактовке чаще всего преподносится упрощённо. Необходимость такой активизации не отрицается никем, однако обычное её понимание слишком прямолинейно, т.е. активизировать публику – это значит вовлечь её в совместное пение, танец, скандирование, в участие в играх и забавах и т.д. Обычно при этом перечисляются стандартные способы провокаций: обращение к залу, ввод зачинщиков игрового действия, привлечение к сотворчеству, интервьюирование, хоровое пение и т.д. Это в лучшем случае. Множество исследований посвящено подсчётам простых эмоциональных реакций аудитории, которые присущи любым зрителям, но эти реакции тоже относят к проявлению зрительской активности праздничной аудитории. По нашему мнению, и то и другое понимание необходимости активизации участников театрализованных праздников чересчур прямолинейно.

На взгляд Андрейчук Н.М., решение этой задачи предполагает иной всеобъемлющий подход. Активизация публики вовсе не должна сводиться к видимой, действенной её реакции, публика должна быть в фокусе внимания сценаристов-режиссёров изначально, и обеспечение этого фокуса должно являться главной задачей лидеров-организаторов и лидеров-ведущих программы любого праздника. в идеале праздник осуществляется не «для публики», а «руками публики». Не зрелищу, а зрителю необходимо отдать центр праздничного пространства. в настоящее время эта задача очень актуальна, поскольку современный мир предлагает бесконечные формы виртуального, опосредованного общения, удовлетворения потребностей в созерцании опосредованного характера, тогда как праздник опосредованно, «заочно» отмечать нельзя, он требует непосредственного присутствия, живого контакта человека с человеком, он имеет вкус, запах, природное разнообразие.

Любую тему праздника следует максимально рассматривать не только через призму сегодняшнего дня, но и личной причастности к событию собравшихся в зале, иначе праздник, особен-

но на серьёзные темы, получается «вообще», формальным. Если праздник затрагивает эмоционально-живые непосредственные точки соприкосновения с реальной жизнью его участников, то проявит ли публика при этом действенную активность или не проявит – становится не столь важно, в этот момент создаётся то единое дыхание зрительного зала, которое вовсе не созвучно единому дыханию атмосферы театрального зала, поскольку в театре главные участники событий те, кто находится на сцене, а на празднике – и те, кто на сцене, и те, кто в зале. в театре зритель разрозненный (и чем менее зрители объединены чем-либо, тем лучше для успеха спектакля), а праздничный зал собирает людей, которых соединяют связующие нити самого разного характера, и для них важно чувствовать эту связь в радостной, эмоционально-приподнятой, обновляющей атмосфере праздника – «это наша с тобою судьба, это наша с тобой биография», «это мои, наши беды и победы, печали, радости, судьбы». Прямое обращение к залу, прямое общение с залом здесь очень важны.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Охарактеризуйте этюд как форму работы режиссера с исполнителем на примере работы в театральной режиссуре.
2. В чем заключаются особенности репетиционного процесса при создании зрелищного представления или спектакля.
3. Перечислите виды репетиций и дайте им краткую характеристику.
4. Охарактеризуйте роль актерских тренировок в процессе подготовки зрелищного представления.
5. Перечислите и охарактеризуйте формы режиссерских заданий в работе с исполнителем.
6. Назовите этапы и особенности работы режиссера с художником в процесс работы над постановкой зрелища
7. Как вы понимаете сущность активизации аудитории праздника?

VIII. СИМВОЛИЧЕСКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ЗРЕЛИЩА

1. Иносказательность режиссуры зрелищ.
2. Художественная образность в режиссуре театрализованных представлений.
3. Согласование традиционных и современных элементов в режиссуре массовых праздников.

1. Иносказательность режиссуры зрелищ

Выразительный язык и выразительные средства режиссёрского замысла – весьма значительный и важный аспект. Их роль заключается в следующем: разного рода выразительные средства индивидуализируют сценарий, делают его уникальным, отличным от других, закладывают потенциальные эмоции, способствуют их выражению. Набор выразительных средств достаточно велик, со временем – с развитием различных технологий, он будет пополняться.

Язык – прямой выразитель мыслей, знаков, смыслов. Режиссёр должен в совершенстве владеть искусством использования языка, иметь представление о различных стилях языка, языковых средствах выразительности (тропах) и т.д. Одна из функций, которые выполняет язык – экспрессивная функция. Режиссёр в сценарной разработке моделирует ситуации, способные вызвать эмоции – эмоциогенные ситуации, язык – главное средство их создания.

По общепринятому мнению лингвистов, язык – знаковая сущность. Для режиссёра это важно. Знак по своей природе – средство, сигнал выражения какого-либо смысла, он – носитель идеи. Знаком может быть слово (стоп – это слово заключает в себе идею запрета движения), цвет (красный свет светофора также отражает идею запрета движения), жест (поднятая правая рука – сигнал молчания). Символ – тоже знак, но это общепринятый знак, проверенный временем, осознаваемый многими людьми, заключающий в себе «историческую нагрузку» (голубь – символ мира – и это общепринятое утверждение). Режиссёр, используя в постановке знаки, символы, значительно расширяет сферу воздействия на зрителя. Знаки символы могут быть использованы режиссёром

как в их вербальном выражении – через диалоги, монологи героев, песни, стихи и т.д., так и невербальными средствами (встречаться в декорациях и т.д.).

Любое театрализованное представление складывается из многих элементов: из отдельных эпизодов, событий, блоков, отдельных песен, стихов, танцев и многих других единиц сценической информации; из отдельных смыслов, наслаивающихся друг на друга в процессе развития действия и т.д. Важный аспект представления – взаимоотношения исполнителей театрализованного представления и зрительного зала, которые организуются по принципу эстрадности (прямое взаимодействие со зрителем и вовлечение его в действие). Разрушение четвертой стены в театрализованном представлении, призывает исполнителей действия общаться друг с другом не укромно, камерно, а через зрительный зал, «по Брехту», предельно расширяя «круг внимания». Исполнитель в театрализованном представлении должен посвящать зрителю свои мысли, заражать его своей энергией, взбадривать, встряхивать, держать его в постоянной зрительской активности. Иными словами, он должен на сцене быть подобно гейзеру эмоций. Гейзер должен выпускать потоки эмоций не просто так, а по принципу возрастающего темпо-ритма, который также является выразительным средством. Темп – степень скорости исполняемого действия. Ритм – интенсивность действия, пульс переживаний в котором осуществляется сценическое действие. в целом, темп и ритм – интенсивность и размеренность совершаемого на сцене действия.

На сегодняшний день важными выразительными средствами в творческом арсенале режиссёра являются метафоры (различных видов), их использование отражает стремление режиссера воплотить сценический образ театрализованного представления наиболее ярко, насыщенно и пластично. «Пространственная метафора» театрализованного представления, к примеру, развивается именно во времени и пространстве и только во времени и пространстве может быть воспринята зрителем. Её особенность в том, что благодаря ей, создаются такие сценические условия, при которых каждая вещь, любая деталь оформления перемещается по сцени-

ческой площадке и органично действует в предлагаемых обстоятельствах.

Нельзя не упомянуть о выражении сценарно-режиссерского замысла театрализованного представления посредством музыкальных ритмов и музыкальной темой-метафорой. Наряду с пластической метафорой, которую зритель воспринимает визуально, музыкальное сопровождение, действуя на аудиальную сферу сознания человека, вовлекает его ещё больше в художественный процесс. В результате воздействия музыкальной темы-метафоры, у зрителя возникают новые ощущения, мысли, эмоции.

Важными средствами выразительности в режиссуре вообще являются атмосфера, созданная представлением (способствует погружению зрителей в нужное режиссёру настроение) и мизансцена – расположение актёров на сцене в тот или иной момент спектакля. Одно из важнейших средств образного выявления внутреннего содержания пьесы – мизансцена – представляет собой существенный компонент режиссёрского замысла спектакля. В характере построения мизансцен находят выражение стиль и жанр представления. Через систему мизансцен режиссёр придаёт спектаклю определённую пластическую форму. Каждая мизансцена должна быть психологически оправдана актёрами, возникать естественно, непринуждённо и органично.

Итак, остаётся добавить, что свет, цвет, танец, пластика, работа с пространством, массовка, пиротехника – всё это и многое другое – выразительные средства в руках режиссёра.

Театрализованные представления и праздники рождают у людей праздничное настроение, создающее праздничную ситуацию. Праздничная ситуация в свою очередь реализуется в массовом празднике, который является частью культурно-просветительной работы. Массовый праздник – это явление необычное, синтезирующее действительность и искусство, художественно оформляющее то или иное реальное жизненное событие. Праздник – первичная основа культуры человека, говорит Бахтин М. М. Он необходим людям, так как это форма самовыражения народа, возможность индивида влиться в общность, получить необходимую долю внимания и общения, отдохнуть и приподняться над буднями и суетой жизни.

Искусство массового праздника, представления, зрелища – это искусство высоких идей, целенаправленности и гражданского пафоса, требующего в время яркой образности, ассоциативности, оригинального, смелого творческого замысла. Массовый театрализованный праздник – это поистине венец творчества народа для народа. Иносказательность зрелищ: символ, метафора, аллегория как выразительные средства в режиссуре театрализованных массовых представлений.

Символ – образ, выражающий смысл какого-либо явления в предметной форме.

Метафора – переносное значение слова, основанное на употреблении одного предмета или явления другому по сходству или контрасту; скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слова как, как будто, словно отсутствуют, но подразумеваются.

Аллегория (от др.-греч. *αλληγορία* – иносказание) – это способ художественного изображения одного явления, предмета или существа через другое. Аллегория – иносказательное изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ; персонификация человеческих свойств или качеств.

Литота – явление языка в зрелищах, причём не только в художественной литературе, но и в обычной повседневной речи. Самым распространенным и общеизвестным примером является название сказки «Мальчик с пальчик». Эта стилистическая фигура речи используется для смягчения слов или выражений, часто является противопоставлением гиперболе.

Ассоциация (лат. *associatio* – соединение, взаимосвязь), в психологии и философии – закономерно возникающая связь между отдельными событиями, фактами, предметами или явлениями.

Художественный образ – это образ эстетической реальности искусства, который создается автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности.

XX век – век ошеломляющего развития научной и ненаучной (художественной, оккультной) мысли, разработок новейших технологий (в том числе и информационных). Сегодня стало при-

вычным и ни у кого уже не вызывает удивление многообразие существующих форм передачи информации, главным средством осуществления которых являются знаки. Знаки широко вошли в нашу жизнь и мы часто воспринимаем их смысл так же непосредственно, как слышим звуки чувствуем запахи и т.п. (Кстати, и звуки и запахи, в определенных обстоятельствах тоже способны выполнять роль знаков). Внешний мир переполнен знаками, их можно встретить буквально повсюду, поэтому естественным образом возникла необходимость в изучении и исследовании свойств знаков и знаковых систем. Этим и занимается наука семиотика. Она захватывает область знания поистине необъятную, исследуя свойства знаков в человеческом обществе (главным образом естественные и искусственные знаки, а так же некоторые явления культуры и искусства), природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (зрительное и слуховое восприятие и др.). В последнее время появились монографии о семиотике театра. Семиотика театра уже поставила ряд вопросов и показала, что знаковость является фундаментальным свойством театрального искусства.

Сегодня вообще любое сценическое произведение – это сложная система, включающая в себя разнообразные «языки», «коды», «знаки». А для понимания языка знака требуются определенные интеллектуальные усилия. Быть настоящим зрителем, оказывается, не так просто. Лишь тот, кто понимает «грамоту» художественного творчества, кому доступна специфическая образность, театральный язык, может называться зрителем. Художественно образованный зритель способен воспринимать представление или картину художника не только в сюжетно-иллюстративном плане, но и плане, обладающем совершенно особыми приемами выразительности. «Художественную образованность» необходимо понимать не как насыщение человека информацией об искусстве, а как приобщение его к миру искусства посредством формирования способности к целостному художественному восприятию и пониманию. Вспомним картину Пикассо «Герника». Невозможно дать чисто формальное его описание. Можно говорить только о элементах картины, которые в монтажном столкновении дают ощу-

щение конкретных явлений: страдания, разрушения, хаоса. Вся картина построена почти на одних символах на их монтаже.

Для драматургии театрализованных представлений концепция знакового характера искусства также необычно полезна. В настоящее время художественные коллективы клубов ищут новые и возрождают забытые формы театрализованных представлений. Поэтическое, документальное и философское звучание таких представлений требует от режиссера знания закономерностей использования иносказательных выразительных средств и их отличия друг от друга. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Символ в переводе с греческого означает «знак», причем знак, понятный только определенной группе лиц. (Например, знак рыбы был у первых христиан и служил своеобразным паролем в условиях преследования христиан язычниками). Так в процессе совместной деятельности и общения определенных групп людей или целых обществ вырабатывались условные знаки, за которыми стали предметы, мысли или информация. Только понимая смысловое содержание знака, мы можем испытывать эмоциональное воздействие. Так непосвященному в таинства знаменитых индийских статуй невозможно будет разгадать смысл храмовых танцев.

Вот что писал Луначарский А. о символе в «Истории западноевропейской литературы в ее важнейших моментах»: «Что такое символ? Символ в искусстве – чрезвычайно важное понятие. Художник очень большой объем чувств, какую-нибудь широчайшую идею, какой-нибудь мировой факт, хочет передать вам наглядно, передать образно, чувственно, не при помощи абстрактной мысли, а в каком-то страшно конкретном, непосредственно действующем на ваше воображение образе. Как же это сделать? Это можно сделать, только подыскав такие образы и сочетания образов, которые могут быть конкретно представлены в некоторой картине, но значат гораздо больше того, что они непосредственно собой представляют. Когда, например, Эсхил говорит вам, что Зевс приковал

к скале Прометея за то, что этот человек, слишком мудрый слишком много провидевший, украл для своих братьев огонь с неба и этим самым сделал их способным противостоять богам, – вы понимаете, что никакого Прометея не было, как не было и Зевса, но что здесь в образах представлена вечная борьба человеческого разума со стихийными силами. Разум человека делает технические завоевания, открывает тайны природы в непрерывной борьбе, чреватой для него страданиями и опасностями. Но человек не хочет отказаться от прав Прометея – провидца, ибо с этим орудием борьбы в руках, с огнем (техника), он рассчитывает на полную победу. Вот это называется символом» [32, с. 136].

Разнообразнейшие значения знаков-символов не заучиваются нами, а закрепляются во множестве ассоциаций в процессе жизненной и художественной практики. Некоторые художники пытались теоретически обосновать не смысловую, а чисто ассоциативную связь знака со зрительским восприятием. Так, Гете говорил, что видит в красном цвете благородство и серьезность, в желтом – веселое и нежное возбуждение, в голубом – печаль. Сезанн – что известными геометрическими фигурами можно легко добиться ощущения тяжести и глубины. На определенном восприятии цвета строил свою музыку Александр Скрябин.

Ассоциация, то есть создание в сознании человека смысловой или эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня интеллекта, эрудиции и жизненного опыта во многом зависит оценка происходящего. Часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп. Создание новых символов – это открытие новых связей между понятием и предметом.

Символ тесно связан со своими «соседами» – метафорой и аллегорией. При этом важно установить и связь, и, прежде всего, существенные различия. Символ, подобно аллегории и метафоре, образует свои новые значения на основе того, что мы ощущаем родство, связь между тем предметом и явлением, которые обозначаются каким-то словом, знаком, и другим предметом или явлением, на которое переносим это обозначение.

И все же символ существенно отличается от аллегии и метафоры. Этот элемент иносказательности зрелища наделен огромным множеством значений (по сути дела – неисчислимым). Формальное отличие символа и метафоры в том, что метафора создается в зрелище «на наших глазах»: мы видим, какие именно слова, понятия сопоставлены, поэтому догадываемся, какие их значения сближаются, чтобы породить третье, новое. Символ может входить и в метафорическое построение, но оно для него не обязательно.

В спектакле «Молодая гвардия» Охлопкова Н. П. на заднике сцены размещен гигантский алый стяг – это аллегория Родины. Вступая во взаимодействие с поступками и борьбой молодогвардейцев, отдающих свои жизни, частицы алой крови за освобождение Родины, такая иносказательность создает великолепный художественный образ спектакля, доводя его звучание до настоящего символического реализма.

Итак, символ как знак, рождающий ассоциацию – важное выразительное средство режиссуры. Рассматривая в качестве предмета режиссуры социокультурную работу, режиссерски обрабатывающую реальную жизнь, можно отметить особое значение символа и ассоциации, тесно связанных с этой реальной жизнью, базирующихся на ней и превращающихся в наиболее ограниченное для клубной театрализации средство режиссуры. Мониторинг массовых практических работ студентов позволяет выделить несколько путей использования символов и ассоциаций, характерных для работы режиссера зрелища:

- а) в решении каждого эпизода представления;
- б) в кульминации представления;
- в) в заключении со зрителем «условий условного»;
- г) в художественном оформлении театрализованного массового представления.

Использование символов и ассоциаций в решении каждого эпизода представления помогает поэтическому осмыслению режиссером реального жизненного материала и созданию на его основе образно-метафорического строя массового театрализованного действия. в режиссуре массовых зрелищ, как показывают многочисленные наблюдения, важным условием является то, что

символ и ассоциации должны быть неразрывно связаны с реальным жизненным опытом данной конкретной общности людей, определяться ими. В противном случае символ и ассоциации не будут понятны участникам массового действия.

При исполнении символа и ассоциации в художественном оформлении театрализованного представления символ может быть заявлен, а потом раскрыт всем ходом представления. Наиболее точное эмоциональное воздействие такого символа возникает тогда, когда один из эпизодов представления является как бы его вторым планом. в одном из представлений – практических показов «Помести в свое сердце Вселенную» у задника на подставке был установлен макет земного шара (склеенный из бумаги глобус), и когда в момент исполнения финальной песни этот шар был сложен участниками представления из различных частей, на руках многих исполнителей вынесен на авансцену и полетел вдоль зрительного зала, произошло органическое слияние двух планов, которое говорило зрителю о том, что мир всецело в наших человеческих руках, и мы можем и должны сделать его лучше и чище.

Символическое обобщение может возникнуть и из трансформации детали. В театрализованном представлении «ЖИВИ!» обучающихся на тему «А что мы не знаем о Великой Победе?» в финальном эпизоде «Не забудь обо мне» мы видим зажженные свечи, из которых участники всех номеров композиции, что выкладывают на полу сценического пространства. Свет в зале выключается, дорожка из свечей становится явной, а развернута она к зрителю как символическая «дорога к Памяти». Мощно звучит лирическая песня Булат Окуджавы «Память», исполняемая всеми участниками композиции как призыв – не забывать источников нашей Победы – Великой Победы.

Режиссерам необходимо изучать знаковые выражения во всех видах искусств. Знание европейского искусства, искусства Востока, вообще обширные познания постановщика мероприятий позволяют расширить спектр выразительных средств, состав знаков-символов. Здесь важно помнить, что, если выбор знаков становится произвольным и присущи только для творчества одного художника, это усложняет коммуникативную функцию – и

произведение становится непонятным. Зритель должен понять сообщение, содержащееся в произведении, на основе утвержденной системы знаков. Вот почему восприятие произведения искусства становится актом сопоставления и знания.

Продолжая разговор о выразительных средствах, создающих особый язык театрализации, остановимся на метафоре. Это еще одно очень важное средство эмоционального воздействия в режиссуре. В основе построения метафоры лежит принцип сравнения предмета с каким-либо другим предметом на основании общего для них признака. Различаются три типа метафор:

- метафоры сравнения, в которых объект прямо сопоставляется с другим объектом («колоннада рощи»);

- метафоры загадки, в которых объект залощен другим объектом («били копыта по мерзлым клавишам» – вместо «по булыжникам»);

- метафоры, в которых объекту приписываются свойства других предметов («ядовитый взгляд», «жизнь сгорела»).

В разговорном языке мы почти не замечаем использования метафор, они стали привычными в общении («жизнь прошла мимо», «время летит»). В художественном творчестве метафора активна. Она содействует творческому воображению, ведет его путем образного мышления.

Для режиссера метафора тем и ценна, что используется именно как средство построения сценических образов. «...А всего важнее – быть искусным в метафорах, – говорится в «Поэтике» Аристотеля. Только этого нельзя перенять от другого; это – признак таланта, потому что слагать хорошие метафоры значит подмечать сходство».

Всякая метафора рассчитана на небуквальное восприятие и требует от зрителя умения понять и почувствовать создаваемый ею образно-эмоциональный эффект. Здесь необходимо умение видеть второй план метафоры, содержащееся в ней скрытое сравнение. Потому что новизна и неожиданность многих глубоких по смыслу метафор не раз становились препятствием к их правильному восприятию – тем самым недальновидные зрители и критики духовно обедняли сами себя.

Режиссер прибегает к приему метафоры, именно для подчеркивания особенностей сравнения изображенного предмета или понятия, и утаивания его прямого наименования. Этот иносказательный процесс для того, чтобы заставить работать мысль и воображение зрителя. Метафора требует от нас духовного усилия, которое само по себе благотворно. Еще в конце прошлого века Альфред Жарри начал переводить словесную метафору на пластический язык сцены. Цель преследовалась одна – создание образного строя, поэтическое углубление мысли, позволяющее режиссеру довести решение спектакля до философского обобщения.

Диапазон использования метафоры в зрелищах огромен: от внешнего оформления до образного звучания всего спектакля. Еще большее значение имеет метафора для режиссуры массового театра как театра больших социальных обобщений, имеющего дело с художественным осмыслением и оформлением повседневной реальной жизни. Именно метафора может придать реальному факту аспект художественного осмысления, истолкования, может помочь узнаванию реального героя.

Обобщение опыта режиссерско-постановочной работы позволяет определить типичные пути использования метафоры в языке театрализации.

1. Метафоры оформления. Пути создания образа через метафору в театрально-декорационном оформлении спектакля различны. Мысль, идея могут быть выражены через планировку, конструкцию, оформление, детали, свет, через их соотношение и сочетание.

2. Метафора пантомимы. Пантомима соткана из знаков. Они представляют самый материал ее выразительного языка. Когда на первых порах неопытные мимы лихорадочно мечутся по сцене, нагромождая движение на движение, а зрители при этом ничего из происходящего не понимают, в таком случае движения ничего не означают, зритель не в состоянии расшифровать внутренней сущности жеста. В тех же случаях, когда мы оказываемся захваченными содержанием действия, весь классический «текст» является собой непрерывную цепь логически выстроенных, почти по форме, емких и ясных по содержанию знаков.

3. Метафора мизансцены. Метафорическая мизансцена требует особо тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли.

4. Метафора в актерской игре. «Вопрос к Мейерхольду: Как играть классовых врагов? Мейерхольд: Гротеск! Только гротеск! Гениальный гротеск!» Мейерхольд попросил артистов просвистеть хором птичьих голосов. Запели пенки, дрозды, жаворонки, соловьи... В комнату вошел лес и тишина. На лицах бойцов, давно оторванных от семей, от родных лесов и полей, – поэтическая грусть. Стоп! – Мейерхольд хлопнул в ладоши. – А теперь, пожалуйста на скотный двор! Кто враги нашей Республики? Люди? Нет! Вzbесившийся скотный двор!.. Бык, акула... Мейерхольд увлек наше воображение. Мы научили бойцов индивидуализировать образы классовых врагов. Вместо «вообще генерал» появился «генерал-бык», «генерал-индюк», «генерал-осел».

Итак, сценическая реализация метафоры позволяет ярче и нагляднее для аудитории выразить суть либо основного события эпизода, либо отношений, складывающихся между персонажами. Аудитория получает возможность быстро и точно, определить, сформулировать свою собственную позицию по отношению к происходящему, что в свою очередь является первой и необходимой предпосылкой к формированию у аудитории активного отношения к получаемой сценической информации.

Важное место в режиссерском искусстве театрализации принадлежит аллегории. В «Поэтическом словаре» Квятковского А. сказано: «аллегория – иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа. Связь между образом и значением устанавливается в аллегории по аналогии (например, лев как олицетворение силы и т.д.). в противоположность многозначности символа смысл аллегории характеризуется однозначной постоянной определенностью и раскрывается не непосредственно в художественном образе, а лишь истолкования содержащихся в образе явных или скрытых намеков и указаний, то есть путем подведения образа под какое-либо понятие».

Жизнь, смерть, надежда, злоба, совесть, дружба, Азия, Европа, мир – любое из этих понятий может быть представлено с помощью аллегии. В том и заключается сила аллегии, что она способна на долгие века олицетворять понятия человечества о справедливости, добре, зле, различных нравственных качествах. Богиня Фемида, которую греческий и римские скульпторы олицетворяли с завязанными глазами и весами в руке, навсегда осталась олицетворением правосудия. Змея и чаша – аллегория врачевания, медицины. Библейское изречение «Перекуем мечи на орала» – аллегорический призыв к миру, к окончанию войн.

Аллегория всегда играла заметную роль в режиссуре массовых празднеств. Значение аллегии для режиссуры реального действия, прежде всего в том, что она всегда, как символ и метафора, предполагает двухплановость. Первый план – художественный образ, второй план – иносказательный, определяемый знанием ситуации, исторической обстановки, ассоциативностью. Аллегория была наиболее характерна для средневекового искусства, искусства возрождения, барокко, классицизма. Аллегорические образы занимали ведущее место в празднествах французской революции, а также в массовых праздниках СССР. Режиссер Туманов И. М. на VI Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве построил гимнастов так, что они превратили поле стадиона в карту мира... И вот на карту легла зловещая тень Войны в образе атомной бомбы. Но слово “НЕТ!”, появившееся на карте, перечеркивает крест-накрест энергичными линиями силуэт бомбы. Необходимо заметить, что в современном искусстве аллегория уступает место более развитым в образно-психологическом отношении символическим образам.

Итак, использование символа, метафоры, аллегии в театрализации, это насущная необходимость, рождающаяся в процессе решения режиссером новых задач, но в то же время – это всего лишь прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Зритель должен воспринимать не прием, не форму, а через прием и форму – содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание доносят до его сознания.

Таким образом, иносказательность в режиссуре социально-культурных проектов неразрывно связана с жизненным опытом реальной аудитории реализуемого события. Двигать режиссерское искусство вперед способен только тот художник, который живет одной жизнью со своим народом, не отрываясь от остроты его социальной жизни. на этом принципе и строится отбор средств иносказательной выразительности для режиссера театрализованных представлений.

2. Художественная образность в режиссуре театрализованных представлений

Специфическим явлением, выделяющим режиссерское творчество из других видов искусств, является наличие художественного образа. в нем отражается действительность, выражаются мысли и чувства художника. Образ рождается художником в воображении, воплощается в создаваемой им картине фантазий замысла произведения. Он выражается в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, жестово-мимической, словесной), и воссоздается в воображении зрителя – участника зрелища.

Художественный образ несет в себе целостно-духовное содержание, в котором органически слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру. Чувственная конкретность и обобщенность органически соединяются в художественном образе, но в разных пропорциях: превалирование первой проявляется наиболее ярко в портретном изображении, второй – в символическом образе, а их равновесие – в образе типическом.

Художественный образ имеет особую структуру, обусловленную, с одной стороны, особенностями выражаемого в нем духовного содержания, а с другой – характером материала, в котором содержание это воплощается. Так, художественный образ в архитектуре – статичен, в литературе – динамичен, в живописи – живописен, в музыке – интонационен. Но во всех случаях способом восприятия художественного образа является не только созерцание, но и сопереживание.

Художественный образ имеет разные масштабы: семиотические единицы – микрообразы; макрообраз – персонаж, образ действия (сюжетный ход), образ произведения в целом; мегаоб-

раз – образ творчества художника в целом (образ творчества Достоевского, Феллини, Станиславского, Рубенса и т.д.).

Художественный образ через ощущение способен дать нам достоверное свидетельство о существенных качествах объективной реальности. Следует выделить две стороны ощущения, как предосновы художественного образа:

1. Для возникновения ощущения необходим объект отражения в реальной действительности, который трансформируется с помощью прямых и косвенных ассоциаций с другими объектами. Такого рода трансформация приводит к созданию усложненной модели реального мира, которая по своему, однако в строго заданном художником направлении персонифицируется зрителем.

2. Выявленное качество – всегда оценка. Наши оценки в равной степени субъективны и исторически конкретны. Создать зримый художественный образ это значит выделить социально острый смысл из действительности реальной жизни, сконцентрироваться на своем видении объекта, предназначенного для других видов художественного творчества.

Следует отметить, что объектом отражения в искусстве является исключительно человек, его внутренний мир, его телесная оболочка, его отношения с другими людьми и социумом. Бертольд Брехт говорил, что когда на земле не останется ни одного человека, конфликты сохранятся – в мире физики и химии, но искусства не будет, так как последнее целиком относится к духовному миру людей.

Таким образом, художественный образ можно охарактеризовать как, субъективную модель человеческого бытия, отражающую реальные объекты, но наделяющую их иным, новым содержанием, в рамках которого возможна персонификация воспринимающим субъектом (зрителем-болельщиком) данной модели. Художественный образ обязательно опирается в своей исходной точке на объект в реальной действительности, на знакомый, бытовой смысл. Художественный образ, как модель, обладающая новым содержанием должен быть неодномерен, неоднозначен, настолько, чтобы каждый воспринимающий субъект мог в нем персонифицироваться.

Осознать степень неоднородности художественного образа это значит понять его глубину. Понятие художественный образ принято выражать в семиотической системе знаков, которую принято называть «образная система». Особенности ее иносказательности в том, что она:

- присуща только искусству;
- едина для всех видов искусств;
- являет собой субъективную модель мира Человека, наделяет новым содержанием реальные объекты.

Простейшим **знаком** образной системы является символ.

Символ есть обозначение смысла в предмете по признаку, с одной стороны, и обобщение этого смысла, с другой. Например: старуха с косой – символ смерти. Символ неподвижен во времени и пространстве и выражает всегда один и тот же смысл.

Более сложным семиотическим знаком образной системы является троп.

Троп есть перенесение смысла с одного предмета на другой. Например: «бешеная река». Слово «бешенный» в обычной бытовой речи относится к живому существу. В данном контексте свойство одушевленного предмета переносится на неодушевленный. Иными словами можно сказать, что троп, есть развитие символа во времени.

И, наконец, последним и наиболее сложным знаком образной системы является образ. **Образ**, есть не только перенесение свойств и смысла с одного предмета на другой, но и объединение этих свойств и смыслов и создание иного, нового, многомерного смысла, обладающего семиотической неоднозначностью. Он есть некая иная реальность. Например: образ бессильного и всесильного Человека в финале фильма Тарковского А. «Сталкер».

Таким образом, семиотическая система художественного образа имеет следующее выражение: **символ – троп – образ**.

Образная система, развиваясь во времени и пространстве, определяет знаковую систему каждого вида искусства, в зависимости от его пространственно-временной ориентации. Пространственные виды искусства – символ. Временные виды искусства – троп. Пространственно-временные виды искусства – образ.

Распределение знаковой системы художественного образа по видам искусств не носит механический характер, и зачастую захватывает пограничные области. Так, например, в поэзии, относящейся к пространственно-временному виду искусств – литературе, основная знаковая единица – троп, что объясняется, первоначально изустной формой этого вида творчества.

Художественный образ воспринимается зрителем на двух уровнях – эмоциональном и понятийном. При этом эмоциональный уровень служит возбудителем интереса к зрелищу. Сначала нас захватывает поток эмоций, а уж потом, осознав их, и через них мы воспринимаем смысловое понятие в художественном образе.

Однако понятие в художественном образе заложено не напрямую, а через ряд ассоциативных знаков, которые, получив эмоциональную окраску, возвращаются к нам единым эмоционально окрашенным понятием.

Понятийное в художественном образе – это область общечеловеческих философских и нравственных ценностей в их эмоциональном значении. Поэтому невозможно создание отдельных художественных образов для сталинских, бизнесменов, китайцев, евреев или русских. Образ вненационален, асоциален, аполитичен. А национальную, социальную или политическую окраску придает ему ассоциативность нашего восприятия. «Так не пора ли уже согласиться, что чем значимее образ, чем больше его смысловая нагрузка, тем больше его выразительность, тем больше он является собственно образом и что это во многом способствует его истинности» (Гальвано Делла Вольпе).

Образ не поддается окончательной расшифровке, каждый индивид последовательно считывает его, опираясь на собственные ассоциативные возможности. Пастернак Б. считал: «...Напрасно думать, что искусство вообще когда-нибудь поддается окончательному пониманию, и что наслаждение им в этом нуждается. Подобно жизни, оно не может обойтись без доли темноты и недостаточности».

Именно такой механизм восприятия позволяет художественному образу сберегает себя и нести свою социальную остроту и актуальность сквозь годы истории. Чехов А. П. собирал в струк-

туру образной системы своей пьесы «Три сестры» иные ассоциации, чем та иносказательность, которую мы сегодня считываем при восприятии великой истории чеховского замысла – не знал Чехов ни ужаса фашизма, ни концлагерей, ни распада Советского союза, ни глобальных войн, ни ядерного оружия. Совсем иной ряд ассоциаций закладывал драматург своими нетленными драматическими фразами в умы читателей и зрителей.

Каждая новая эпоха восстанавливает свои ассоциативные цепи, окружая себя великими образами искусства. Семантика и многоплановость образов в искусстве проявляется и в его социальных функциях. Основная функция любого вида искусства – изучение внутреннего мира человека и взаимодействия этих внутренних миров внутри общества посредством создания художественного образа. Однако кроме своей основной функции искусство выполняет и ряд дополнительных: эстетическую, информационную, развлекательную и компенсивную, каждая из которых тесно связана с феноменом игровой природы художественного образа.

Выполняя эстетическую и развлекательную функции искусство, соответствует требованиям привлекательности художественного образа, информационная удовлетворяет требованиям понятийного в образе, а компенсивная – требованиям эмоционального в образе.

Все виды искусств несут одни и те же функции и различия между ними существуют лишь в сфере материала и семиотики. Причем внутри группы видов искусств (пространственных, временных, пространственно-временных) различия эти зачастую довольно незначительны. «Я не думаю, что существуют различия между режиссурой театральной и кинематографической. Различия суть в материале, в практике, в «возделывании» – говорит известный кинорежиссер Лукино Висконти. Очевидно, функции искусства как игры охватывают и необходимость развития спектра художественных образов новыми смысловыми стереотипами поведения, до известной степени регулирующих поведение человека в социуме. Вполне комфортно устроившись в кресле, зритель-участник зрелища без особых проблем для себя испытывает

столь сильные эмоции (страх, страсть, секс), от которых в реальной жизни исходит смертельная опасность для личности. При этом, наш зритель-участник зрелища компенсирует недополученные в социальной жизни эмоциональные реакции.

Этот психологический элемент оценки событийной ситуации зрителем-участником включает в себя рассмотрение крайних, стрессовых, кризисных ситуаций, которые и исследует искусство. При этом зритель-участник компенсирует свое поведение в такой ситуации, экстраполируя ее на себя, получая возможность эмоционального очищения или разрядки, освобождаясь от ненужных эмоций. Именно так и совершается таинство явления, которое еще древние греки называли «катарсисом» или очищением через страдания и радость.

Катарсис по концепции Аристотеля – «одна из целей и одно из следствий трагедии, совершающей очищение страстей, главным образом посредством сострадания и страха в момент их возникновения у зрителя, который отождествляет себя с трагическим героем». Катарсис – подчеркивает для человека эффект эмоциональной разгрузки в момент отождествления. Не исключено, что результат его – очищение, которое возникает через реставрацию «Я» воспринимающего. Очищение, которое уподобляется отождествлению и эстетическому удовольствию, связано с работой воображения. в психоанализе оно интерпретируется как удовольствие, испытываемое во время представления человеком от своих собственных эмоций, передающихся от эмоций другого человека, и как удовольствие от ощущения части своего прошлого подавленного Я, принимающего обеспечивающий безопасность облик Я другого человека.

Эстетическое определение катарсиса дает Ницше Ф.: «После Аристотеля еще не было дано и до настоящего времени такого объяснения действия, из которого можно было бы вывести заключение о настроении самого художника и об эстетической деятельности зрителя. Зритель, видя то, что происходит перед ним на сцене (и отличается серьезным характером), чувствует сострадание и страх и от этих чувств получает облегчение; или же, видя победу добрых и благородных принципов, тогда, когда герои при-

носят себя в жертву в смысле нравственного мирозерцания, мы поднимаемся над действительностью и воодушевляемся. И я считаю за верное, что именно такое ... действие производит трагедия на большинство людей, из чего ясно видно, что все они, вместе с пускающимися в толкование эстетиками, не имеют ни малейшего понятия о трагедии как о высшем искусстве».

Брехт Б., размышляя о своем развитии идеи катарсиса, предлагает уподоблять его идеологическому отчуждению зрителя от очевидной реальности. Современные психологические теории разбирают катарсис как осознание (дистанция), которое не идет вслед за эмоцией (идентификацией), ибо понятое находится в диалектическом соотношении с пережитым. Возникающие при этом эмоции преувеличенны, гипертрофированны независимо от того радостные они или тягостные, а отсюда гипертрофированный жест, чувство, ситуации игры, искусства.

Таким образом – основой понятийного содержания в пространственно-временных искусствах является художественный образ, реализуемый через драматическое действие. Рассматривать понятие «драматического действия» при подготовке бакалавров, следует не забывая, что это лишь частный случай игры и на него распространяются все параметры игрового события. Спецификой же пространственно-временных искусств является движение драматического действия к заранее заданному, оговоренному участниками игры финалу. Это и определяет, как основные параметры драматического действия, так и функции участников зрелища по отношению к нему.

3. Согласование традиционных и современных элементов в режиссуре массовых праздников

В последние годы, опираясь на теорию игровой основы драматического искусства, возник совершенно новый подход не только к его истории, функциям и способу существования, но и, к оценке его роли в человеческом социуме – театральная антропология. Ее цель состоит в анализе и показе игрового поведения людей в обществе. Драматическое искусство и театральная антропология помещают человека в экспериментальную среду, что позволяет на игровом уровне воссоздавать различные микрообщества и

выделять связи, возникающие между индивидуумом и группой. Невозможно лучше себе представить человека, как воссоздав его образ на сцене.

Идея о рассмотрении театра с позиций антропологии возникла не сегодня. Почти все театральные исследования склоняются к этому подходу в своих гипотезах о происхождении театра, что правомерно приводит к сравнению современного театра западного образца с очень далекими от него культурами. Театральная антропология возникает, вероятно, в результате осознания «недомогания цивилизации» (Фрейд З.), неадекватности культуры и жизни, что почти совпадает с диагнозом обществу Арто А.: «Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает страшный параллелизм между повсеместным крушением жизни, лежащим в основе сегодняшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жизнью и созданной, чтобы поучать жизнь».

Человек в игре – есть подлинный человек. Отсюда желание антропологически познать природу человека через игру, через театр. Со времен Арто А. театр ищет этот подлинный язык. Театральная игра бросается из крайности, в крайность, пытаясь в далеких ритуальных играх отыскать свои истоки, и возвратиться к подлинности чувств. «Разрушить язык, чтобы прикоснуться к жизни, – значит создать или переделать театр; важно не верить, что это искусство должно оставаться святым, то есть сдержанным. Важно верить, что не всякий может это сделать, что необходима подготовка» (Арто А.).

Обычно различают физическую антропологию (изучение физиологических характеристик человека и рас), философскую антропологию (изучение человека, например, в понимании Канта И.: теоретическая, прагматическая и моральная антропология), культурную и социальную антропологию (изучение обществ, мифов, повседневной жизни). «Провозглашает ли антропология себя «социальной» или «культурной» она всегда стремится познать тотального человека, который изучается в одном случае по продуктам его деятельности, в другом – по их представлениям?» (Леви-Стросс К.). Театральная антропология занимается одновремен-

но физиологическим и культурным аспектом актера и ситуации представления.

Театральная антропология противопоставляет обыденную ситуацию, ситуации игры-представления. «В повседневности мы имеем технику тела, обусловленную нашей культурой, социальным положением, профессией. А в ситуации представления существует совершенно иная техника тела» (Барба Э.). Во время игры-представления техника тела меняется коренным образом и актер более не подвластен культурной обусловленности.

Задача культурной антропологии состоит в изучении разнообразия человеческих проявлений. Исследователи часто приходят к выводу, что вопреки различиям существует общий для всех людей субстрат (например, один и тот же миф повторяется в разных, порой крайне отдаленных друг от друга местах). Леви-Стросс К. предлагает рассуждение, цель которого «преодолеть мнимую антиномию между единством человеческого бытия и, по-видимому, неисчерпаемой множественностью форм его постижения».

Гротовский Е. приходит к аналогичному выводу: «Культура, каждая частная культура определяет объективный социально-биологический фундамент, так как каждая культура связана с повседневной техникой тела. в таком случае представляется важным пронаблюдать, что же постоянно сохраняется на фоне вариативности культур, что же существует в качестве транскультуры».

Независимо от разногласий о точной датировке рождения театра все сходятся на том, что он возник в ходе постепенной секуляризации церемоний и ритуалов, в свою очередь возникших из простейших игр. Остается определить, сохранили ли современные театральные формы приметы ритуально-игрового происхождения.

Традиция (от лат. *traditio* «предание», обычай) – множество представлений, обрядов, привычек и навыков практической и общественной деятельности, передаваемых из поколения в поколение.

Обряд – англ. *ritual/rite /ceremony*; нем. *Ritus*. Традиционные символические действия, сопровождающие важные моменты жизни и деятельности индивида, группы, общества, которые яв-

ляются для них социально значимыми и требуют определенного вида поведения.

Ритуал – совокупность обрядов, сопровождающих религиозный акт, или выработанный обычаем или установленный порядок совершения чего-либо; церемониал.

Бенжамен Р. считает, что любое произведение искусства «даже в эпоху своего механического производства... находит опору в ритуале, в котором проявляется его исходная первородная функция. Этот фундамент опосредуется всеми возможными способами, но всегда узнается в качестве секуляризованного ритуала даже в самых светских формах прекрасного».

Брехт Б., напротив, считал, что освобождение от культа было полным: «Когда говорят, что театр вышел из культовых церемоний, то утверждают лишь то, что, выйдя из них, он стал собственно театром; к тому же он не унаследовал религиозную функцию мистерий, но одно только наслаждение, которое находили в них люди».

Один из главных выводов театральной антропологии можно обозначить следующим образом: «театр никогда полностью не порывал с культом, поскольку изначально культ был театрализованным» (Пави П.). Культовая церемония, как частное проявление игры, породил другую супер игру – драматическое искусство.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите иносказательные знаки как средства режиссуры зрелищ. Дайте им краткую характеристику.
2. Опишите роль метафоры в режиссуре театрализованных представлений и праздников и способы ее использования в языке театрализации.
3. Назовите специфику художественной образности в режиссуре театрализованных представлений.
4. В чем состоит особенность согласования традиционных и современных элементов в режиссуре массовых праздников?

IX. МОНТАЖ КАК МЕТОД РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ

1. Монтаж в драматургии театрализованных представлений и праздников.
2. Приемы и виды монтажа.

1. Монтаж в драматургии театрализованных представлений и праздников

Монтаж (фр. – сборка, соединение) как содержательное понятие это сборка иили соединение отдельных частей чего-либо (на основе их сопоставления, сравнения) с помощью использования различных выразительных приёмов для создания художественного и смыслового единства. Монтаж это художественный метод режиссера изучения действительности.

Драматургия театрализованных представлений и праздников – сложное специфическое явление, которое предполагает особую структуру развития действия, только ей присущие средства выразительности и приемы общения с аудиторией. Характеристика элементов драматургии здесь делает их обобщеннее, условнее, нежели в искусстве театра. Конфликт в театрализованных представлениях строится как по законам драмы, так и по законам сценарной драматургии и имеет стержнем монтажный метод. Создание целостного в монтажной структуре сценарной драматургии происходит по внутренним связям отдельных явлений, событий, следуя логическим или психологическим закономерностям их объединения. Конфликт здесь развивается не как борьба между двумя или несколькими группировками действующих лиц, возникшая в результате ставшего на пути контрдействия, а в столкновении разнородных интересов и разножанрового материала. в связи с этим действенным фактором монтажной структуры театрализованных действий выступает диалогичность тем, жанров, обобщенных образов. Здесь конфликтно монтажная сборка единиц сценической информации и сценарного материала. с помощью монтажа сценарий театрализованного представления можно выстроить ритмически: замедлить, ускорить, остановить

ход действия, вернуть его назад, заглянуть в прошлое или перенестись в будущее и т.д. Через монтаж выражаются особенности конфликта, специфика образа, ритм и авторская мысль. Именно монтаж дает возможность режиссеру находить и открывать глубокие идейно-философские связи между явлениями действительности, казавшимися на первый взгляд далекими друг от друга и не имеющими ничего общего.

Монтаж в режиссерском творчестве становится не просто технологией сменой элементов или технологических сценографических решений в массовом зрелище, но художественным методом реализации замысла художественного произведения в режиссуре театрализованных представлений и праздников.

При помощи монтажа в сценариях театрализованных представлений могут быть воедино собраны и подчинены авторской мысли достаточно противоречивые или не связанные по своей сути понятия и явления. При их умелом соединении может произойти рождение совершенно нового художественного смысла, который способен заставить зрителя посмотреть на мир другими глазами, оценить заново давно известные нам события, явления, поступки. Монтаж приводит в движение разум и эмоции зрителей, заставляет аудиторию думать, настраивает на активное восприятие происходящего, вызывает сопереживание, а возможно, и потребность участия не только в самом театрализованном действе, но и в важных жизненных ситуациях.

2. Приемы и виды монтажа

В режиссерской практике выделяются более двадцати приёмов монтажа. Разберем самые распространенные из них: последовательный, контрастный, одновременный, параллельный (или ассоциативный), реминисцентный (или ретроспективный), лейт-мотив и др. Их использование диктуется замыслом и режиссерским решением режиссера театрализованного зрелища, которые рождаются от глубокого понимания проблемы, точного проникновения в идею произведения, его тему и сверхзадачу.

В сценариях театрализованных представлений и праздников монтажный метод выстраивания конфликта – путь к созданию художественного образа. в современной режиссерской практике он

наиболее распространён и плодотворен. Однако, какой бы метод сборки выразительных средств и частей сценарного материала мы ни использовали, творческий процесс требует глубокого анализа, точного отбора и умелой организации разнородного сценарного материала; изучения психолого-педагогических особенностей потенциальной аудитории; изучения места проведения театрализованного действия и его особенностей; выявления творческих и материальных возможностей для реализации сценария.

По мнению Мейерхольда В., монтаж – это язык философии в искусстве. Это способность к сопоставлению противоречий. Позволяет заострять мысль и обобщать её. Смысл и содержание монтажа заключается в том, что соединение двух различных эпизодов рождает в результате совершенно новую мысль, не содержащуюся в соединяемых кусках. Монтаж даёт возможность уплотнения времени или его растягивания, выполняет ряд функций:

- выявляет авторское отношение к материалу;
- организует зрительское восприятие. Последовательность и логику исследуемого предмета режиссёр задаёт чётким распределением и соединением конкретных эпизодов.
- выполняет соблюдение законов сочетания номеров.

Монтаж как художественный метод развивается по определенным законам:

Основной закон **зрелища** – закон контрастов (как по линии драматургии, так и по линии композиционно-монтажного построения материала).

Основной закон **монтажа** – соблюдение единства стилистической манеры повествования, раскрывающей тему, логическая или психологическая мотивировка монтажных переходов (в раскрытии драматургии, в переходе от номера к номеру, от эпизода к эпизоду и т.д.).

В основе формулы монтажа в кино – плавные монтажные переходы от одного плана к другому: Общий (где?) + Средний (что? или кто?) + Крупный или Деталь (эмоциональное усиление или уточнение/противопоставление) + Средний (сделал) + Общий (и что получилось). в основе этой формулы лежит так называемое фотографическое зрение. Этот принцип подходит к монтажу теа-

трализованных представлений. Выделяют два метода показа зрителю:

- показ представления, построенный на принципах плавных монтажных переходов;

- показ представления, построенный на принципах контраста.

В основе первого лежат логические связи. Второй «вырывает» зрителя из привычной жизни. Чтобы привлечь его внимание, мы разбиваем действие по принципу закона контраста, т.е. закона зрелищности, основанного на сильных впечатлениях. Звуковое сопровождение также может быть построено на шумах, дикторском или авторском тексте и даже на звуке, который не соответствует происходящему на экране, а лишь придает изобразительные акценты (например, где-то вдали слышны звуки города или фрагмент строится на звуковой паузе). В монтажном строе есть некоторые особенности, которые изменяют отношение зрителя к реализованному замыслу представления. Здесь проявляется третья сторона монтажа – монтажное восприятие зрительской аудитории зрелищной продукции.

Выделим специфические приемы монтажа. **Контрастность** – сближение противоположных, контрастирующих по смыслу элементов художественного произведения. По контрасту можно строить не только эпизоды, но и номера, и части эпизодов. **Параллелизм** – параллельно развиваются два сюжета, две линии, две судьбы, как будто внешне не связанные, но имеющие внутренний контакт. **Одновременность** – действие одновременно происходит на нескольких площадках. **Лейтмотив** (напоминание) – подчёркивание основной мысли (музыкой, голосом, светом, мизансценой). **Последовательность** – приём монтажа, предполагающий формирование материала в хронологическом порядке, исторически последовательно, природно-обусловлено, логически-поступательно.

Наиболее распространены параметры (основы) режиссёрского монтажа:

- анализ фактов жизни и фактов искусства для последующего синтеза;
- конфликт фактов жизни и фактов искусства;

- средства воплощения сюжета;
- средства выражения авторской позиции;
- средства художественной выразительности;
- форма организации зрительского восприятия;
- ритмическая организация эпизодов;
- формы изучения сценического времени.

В режиссерской практике монтаж является инструментом, который обеспечивает понимание процесса организации и постановки театрализованного представления.

Существуют основные виды монтажа:

1. **Последовательный.** Материал соединяется на основе самых простых причинно-следственных связей, по принципу одно после другого.

2. **Контрастный.** Материал монтируется таким образом, чтобы столкнуть различные точки зрения на одно и то же событие.

3. **Параллельный.** Материал стыкуется как тесно связанные между собой, но самостоятельно развивающиеся смысловые ряды («неразделимо», но «неслиянно»).

4. **Ассоциативный.** Материал монтируется на основе соприкосновения ассоциативных кругов, которые порождают документальные и художественные фрагменты.

5. **Иллюстративный.** Монтаж, где художественное изображение, в его содержательной части повторяет изображение документальное.

Функции метода монтажа в режиссерском искусстве:

- 1) Анализ синтез и конфликт фактов жизни и фактов искусства.
- 2) Средство воплощения драматургии сюжета.
- 3) Средство выражения авторской позиции.
- 4) Драматургический метод конструирования композиции.
- 5) Метод организации номеров, эпизодов в блоке.
- 6) Средство художественной выразительности.
- 7) Формы организации зрительского восприятия.
- 8) Способ изменения жанра.

Приемы монтажа не могут быть оторваны от конфликтной системы сценария, да и специфику самого конфликта можно рассматривать только через эти приемы.

На заключительном этапе перевода замысла в форму сценария режиссер, приступая к монтажу, должен учитывать все предыдущие позиции, включающие сверхзадачу, замысел, сюжет, сценарный ход. В сценарии массового зрелища мы можем отбрасывать все промежуточное, все незначительные детали и оставлять лишь яркие, ударные пункты, влияющие на развитие конфликта. на этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основного метода создания и реализации замысла театрализованного представления.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Опишите особенность монтажа как художественного метода в реализации замысла театрализованного представления.
2. Перечислите функции, виды и приемы монтажа в режиссуре театрализованных представлений и праздников.

Х. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ КАК МЕТОД РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ И ПРАЗДНИКОВ

1. Театрализация как художественный метод режиссуры.
2. Художественный язык театрализации.

1. Театрализация как художественный метод режиссуры

Выразительность массовых зрелищ напрямую зависит от способа организации реального события режиссером в замысле зрелищного проекта. в словаре театральных терминов мы находим: «Театрализация – это внесение элементов драматического действия в какое-либо произведение». По Коновичу А.А.: «театрализация – это организация в рамках праздника материала (документального и художественного) и аудитории (вербальная, физическая и художественная активизация) по законам драматургии на основе конкретной событийности, рождающей психологическую потребность коллективной общности в реализации праздничной ситуации» [26, с. 43]. Сегодня режиссура зрелищ ключевым аргументом использования художественного метода определяет, прежде всего, осознание и реализация выразительными средствами различных видов искусств реального для целевой аудитории события и организацию сценического действия на глазах у массовой зрительской аудитории.

Термин «театрализованный» чаще всего используется для построения зрелищ в форме концерта, представления, праздника, обряда, агитационно-художественной программы, конкурсно-игровой или развлекательной программ. Театрализованное представление или концерт – это, прежде всего, зрелища, происходящие на той или иной сценической площадке, не требующее непосредственного участия в нем зрителей, то праздник и обряд – это театрализованные действия, в которых присутствующие сами становятся активными участниками происходящего. Исключение составляет театрализованные агитационно-художественная, конкурсно-игровая или развлекательная программы, в которых сочетаются театрализованное представление, прямая агитации,

просвещение или пропаганда и элементы непосредственной активизации зрителей с вовлечением их в процесс сценического зрелищного действия.

Театрализация реального события зрелищного действия конструируется и организуется по законам театра. Это не только иллюстрация тех или иных фактов, документов, мыслей и идей отрывками из спектаклей, песнями, танцами, стихотворениями, кинофрагментами, актерской игрой или хореографическими картинками, но и синтез художественного вымысла и действительно-сти, рождающий новый смысл, неповторимого документально-художественного действия. Театрализация жизненного материала помогает вовлечь зрителя в действие, содействует целенаправленному восприятию актуальной проблемы замысла режиссера. Здесь необходима достоверная информация о событии, чтобы понимать его актуальность, символику, значение и его сакральный смысл. Гарантией такой информации является документальный материал. Документальный материал – это информация о людях, явлениях, событиях, имеющих место в реальной действительности. Носителем такой информации может выступать бумага, кино, видео- и аудиопленка, компьютерная дискета. Достоверную информацию могут нести документы, подтверждающие событие, такие как:

1. Мемуары – изложение очевидцев, которые описывают различные события, в которых они сами принимали непосредственное участие или описание автора, который получил всю информацию от непосредственных участников описываемых событий. Фактически мемуары – это автобиография, но она может исказить факт в силу авторской позиции.

2. Личные дневники – зафиксированные воспоминания и мысли относительно тех или иных событий произошедших недавно относительно дате фиксации, безусловно, с наличием эмоциональной окраски.

3. Письма – это, по сути, то же самое, что и личные дневники, но если личные дневники пишутся для себя, то письма направлены на определенного читателя, адресата.

4. Публицистическая фиксация события – газеты, журналы, блоги, статьи, листовки и прочее. Стоит отметить, что в данном

случае происходит фиксация события в реальном времени, но личный взгляд автора на событие заставляет периодически сомневаться в достоверности информации.

5. Фонодокументы – звуковая фиксация событий.

6. Фотография – зрительный образ человека или события, зафиксированный и несущий в себе. Фотография не просто достоверный документ, она показывает жизнь, тем самым создавая художественный образ.

7. Видеокадры – действенный документ, имеющий эмоциональное влияние на зрителя. Они позволяют сохранить для истории «живые» воспоминания и эмоции.

8. Вещь – отдельный предмет, подтверждающий событие (например, орден) или же несущий информацию о человеке, владельце предмета. В таком документе аккумулирует в себе традиции, социально-психологические, моральные и эстетические установки, поэтому вещь имеет аксиологическое звучание.

9. Архитектурно-исторический документ – это памятники, скульптуры и мемориальные комплексы. Только он может являться не только документальным материалом, но и местом проведения мероприятия.

Документальный материал дает нам достоверные знания о том или ином событии, герое, а это означает, что документ представляет собой просветительскую функцию, оснащая зрителя конкретной, настоящей информацией, поднимая тем самым не только уровень его образования, но и уровень морально-нравственного воспитания [41].

Обучающимся направления 51.03.05 Режиссура театрализованных представлений и праздников на первых порах осознания профессии важно понять, что театрализовать материал – значит выразить его событийное содержание средствами театральной выразительности (актерской игрой, сценографией пространства, мизансценированием, музыкальным и световым решением, монтажом и т.д.) в режиссерском замысле, т.е. использовать в реализации зрелищного события законы театра:

1. Организация сценического действия (зримое раскрытие драматического конфликта) для развития борьбы: развитие дей-

ствия происходит по сквозной линии от зарождения к разрешению драматургического конфликта.

2. Создание нового смысла в художественном образе зрелищного события: концерта, представления, праздника, обряда, традиции, спектакля.

Метод режиссерской театрализации – это художественный метод перевода содержательности реальных событий к смысловой иносказательности образного звучания сценического действия, творческий способ приведения материалов замысла в сценарии к художественно-образной форме зрелищного представления, через систему изобразительных, выразительных средств символического характера для создания новой эстетической реальности.

Особенности построения театрализованного действия.

1. В основе сценария театрализованного действия всегда лежит документальные материалы и факты реального события.

2. Театрализованное действие подразумевает не создание психологии вымышленных героев (персонажей), но создание психологической драматургии событийных ситуаций, в которых действуют и развиваются реальные (документальные) силы и человеческие характеры.

3. Театрализованное действие полифункционально и решает следующие функции: эстетическую и этическую, просветительскую и дидактическую (назидательную), информационную (познавательную) и гедонистическую (получение удовольствия), коммуникативную и исследовательскую, организационную и постановочную.

4. Театрализованное действие, как правило, одноразово и существует как бы в единственном экземпляре.

5. Театрализованное действие отличается многообразием форм замыслов, пространственных и стилевых решений зрелищного произведения.

Массовое зрелищное действие органично тяготеет к театрализации. в нем благотворно действующие на общество идеи действительно заключены в художественную форму, т.е. прежде всего, действуют не рассуждением, а живым показом жизни в образах. Образное решение темы через уникальность идеи ре-

жиссерского замысла – есть суть театрализации. Обогащая представление или массовый праздник образностью, театрализация помогает возникновению у каждого его участника живых ассоциаций, близких к его жизненным впечатлениям, собственному опыту и личностному мироощущению, а тем самым активизирует эстетическое сопереживание, вызывает потребность к взаимодействию. Режиссер массового праздника – это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему не только участия исполнительского состава постановочной группы, но и активизации зрителей как участников массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве эффективного побудительного стимула.

В театрализации как в особом виде художественного искусства на первый план выступает важнейший компонент – массового представления – участвующий в сценическом действии зритель, который становится, при этом, коллективным героем драматургии зрелища. Он жаждет такого разрешения драматургического конфликта массового действия, которое заставило бы его, ассоциативно восстанавливая в памяти факты и воссоздавая в воображении события собственной жизни, становиться участником представления, живо включаться в него.

Суть метода театрализации в современных зрелищах или досуговых программах состоит в монтажном соединении в единую смысловую композицию звуков, цвета, мелодии в пространстве и времени. Такое композиционное мышление режиссера позволяет раскрывать зримый художественный образ в разных индизказательных вариациях, пронося их через единое смысловое «сквозное действие», которое объединяет и подчиняет себе все используемые выразительные компоненты композиции по законам драматургии.

Виды театрализации:

1. Театрализация компилированного или комбинированного вида – тематический отбор и использование готовых режиссерских решений художественных образов и различных видов искусства и соединение их между собой в монтажном решении режиссерским приемом или ходом. Компилированный метод

используется в театрализованных концертах, представлениях и т.д. Главная задача сценариста в работе с этим методом является определение структурно-смыслового стержня в композиции всей программы в целом, эпизода или блока, композиционная выстроенность всего сценария в целом, монтаж эпизода и блока, и всего сценария в целом. в использовании этого вида театрализации режиссеру важно помнить главный закон художественной целесообразности, которая требует оправданности появления номера режиссерским замыслом и его содержательно-смыслового соответствия теме.

2. Театрализация оригинального вида – создание режиссером новых художественных образов, согласно уникальности идеи режиссерского замысла. Применяется для создания сценариев документального жанра, в основе которых лежит инсценирование документа. Документальный ряд придает современное публицистическое звучание, если факт имеет общественную ценность. Основные требования: злободневность и актуальность. Здесь создается синтез документального и художественного материалов не только в тематическом отборе материала, но и в органичном слиянии по главному принципу эмоционального развития мысли и создания сценарно-смыслового стержня каждого эпизода замысла и структуры композиции сценария в целом. Синтез документального и художественного должен заключаться не только в тематическом отборе материала, но и в органическом их слиянии по самому главному принципу – эмоционального развития мысли. Это более сложная форма создания режиссерского замысла, требующая организаторского опыта, умение отбирать и монтировать готовый материал и поиска хода для готовых номеров, но и профессионального мастерства, режиссерского умения поставить новый номер, согласно сценарному замыслу, органично соединить в эпизоды художественный и документальный материал. Это самый сложный вид театрализации.

3. Театрализация смешанного вида – использование первого и второго вида. Такой метод художественной работы режиссера включает и компиляцию готового и создание новых решений в замысле зрелища. Театрализация смешанного вида построе-

на по принципу тематического отбора и сведения их в композицию с помощью сквозного режиссерского хода и привнесение в эту основу режиссером уникального видения и решения замысла. Театрализация смешенного вида открывает большие возможности для развития образного мышления режиссера – организатора.

2. Художественный язык театрализации

Важная особенность театрализации – художественная организация в единую композицию отобранного режиссером в замысле документального и художественного материала, предполагающая органический синтез средств идейно-эмоционального воздействия, при котором с помощью монтажа образуется сценарий, представляющий собой новое образное документально-художественное произведение. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый язык театрализации, выступают символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создает в массовых представлениях полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Создавая массовое представление, режиссер должен стремиться стимулировать воображение актеров и зрителей укрупненными сценическими символами, наиболее полно отражающими суть театрализации. Так, в 1951 году на фестивале в Берлине Туманов И. М. в массовой пантомиме на музыку Александрова А. «Священная война» следующим образом использовал иносказательные средства выразительности. Темой представления было самоутверждение человеческих рас, их борьба за свободу и независимость. На поле – 10 тысяч гимнастов, одетых в костюмы белого, черного и желтого цветов. Началось с того, что центр поля заняли белые. Расправив плечи, расставив ноги, они властно стояли на земле. Вокруг них расположились, полусогнувшись, желтые, символизирующие народы Азии, и на коленях – черные – еще не проснувшаяся Африка. Но вот желтые расправили спины, им помогает часть белых, черные поднимаются с колен, желтые начинают двигаться, черные встают во весь рост... Конфликт развивается бурно. Свободолубивая тема равноправия людей разного цвета кожи, несмотря на то, что была выражена специфическими

средствами гимнастических упражнений, достигла огромной художественной выразительности.

Этот художественный образ, метафоричный и аллегоричный по режиссерскому решению, вскрывает сложнейшие жизненные явления путем их столкновения и сопротивления. Поэтическое решение эпизода вызывает у зрителя большое количество ассоциаций, усиливает эмоциональное воздействие режиссерской мысли. Сопоставляя различные явления и чувства, зритель способен оценить их эстетическую и социальную природу.

Товстоногов Г.А. проявлял большой интерес к постановке театрализованных представлений и праздников на стадионах и в концертных залах (Праздник 250-летия Ленинграда на стадионе им. С.М. Кирова, театрализованное представление в Большом концертном зале «Октябрьский», посвященное 30-летию снятия блокады и другие). Образное решение большинства эпизодов в этих представлениях ярко подтверждает мысли Товстоногов Г.А. об основном признаке современного стиля: «Искусство внешнего правдоподобия умирает, весь его арсенал выразительных средств должен уйти на слом. Возникает театр другой поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. Любое действие должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, не иллюстрацию. Тогда каждая деталь на сцене превратится в реалистический символ».

Часто повторяющиеся символы, обладая излишней доступностью, могут утратить эмоциональность и превратиться в штамп. Еще в 1930-е годы известный режиссер Радлов С. открыл термин «выветривание эмоции». Радлов предупреждал, что в тематических вечерах, обрядах и ритуалах «зачастую мертв не символ, а отношение к нему». Действительно, какую эмоцию у участников может вызвать преклонение колена перед знаменем завода, если участник не знает истории завода. Все символическое действие превращается в формальность. Для того чтобы событие потрясло эмоционально, необходимо вернуть ему дыхание жизни через театрализацию. Вот тогда символ будет заново переосмыслен. Создание новых символов – это открытие новых связей между понятием и предметом.

«Символ – знак, многозначный предметный образ, объединяющий (связующий) собой разные планы воспроизводимой художником действительности на основе их существенной общности, родственности. Символы строятся на параллелизме явлений, на системе соответствий, им присуще метафорическое начало, но оно в символе обогащено глубоким смыслом».

Итак, символ как знак, рождающий ассоциацию – важное выразительное средство режиссуры. Анализ практических проб обучающихся направления и опыт постановочной работы позволяют определить, где именно в своей работе режиссер зрелища чаще всего обращается к ассоциациям и обобщающей символике:

- в решении каждого номера, эпизода представления;
- в заключении со зрителем «условий условного»;
- в активизации зрительского интереса;
- в кульминации представления;
- в художественном оформлении театрализованного массового представления.

Использование символов и ассоциаций в решении каждого номера, эпизода представления помогает поэтическому осмыслению режиссером реального жизненного материала и созданию на его основе образно метафорического строя массового театрализованного действия. Примером такого использования символики является литературно-музыкальная композиция «Остаюсь человеком» на материале цикла повестей Киплинга Р. «Книга жизни» бакалавров направления в репетиционном зале, где символическая композиционная структура сценария, состоящая из каскада поэтических метафор, дополнялась в представлении образно-метафорическим строем и пластическим языком ассоциаций. В этом представлении человек из джунглей – Маугли предстает перед нами в ипостасях «героя нашего времени», который пытается остаться человеком в условиях агрессивной и страстной среды офисных джунглей современного мира. Появление такой метафоры определено необычайностью самих историй Киплинга, идеей режиссерского замысла и пластико-поэтической формой их сценического воплощения.

В режиссуре театрализованных представлений и праздников, как показывают наблюдения, важным условием является то, что

символ и ассоциации должны опираться на реальный жизненный опыт персонажей из конкретной общности людей и определяются ими. В противном случае символ и ассоциации не будут понятны участникам массового действия.

В неразрывной связи с конкретным жизненным опытом данной общности людей состоит специфика режиссуры массовых зрелищ, идущая от реальной профильной общности участников таких зрелищ. Вот почему особенно нежелательна для режиссуры массовой клубной работы повторяемость символов, их отрыв от реальности, при котором теряется чувство эмоциональности, обедняется восприятие, образуется штамп.

Человеческое сознание легко способно воспринимать часть целого. Задачей искусства является такое эмоциональное накопление части предмета, чтобы зрительское сознание реагировало бы на нее как на целый предмет. В фильме «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна С.М. дула орудий были не просто «частью» царской эскадры, получившей задачу расстрелять восставший корабль, но образом самодержавного гнета и насилия. Так создавалась «синекдоха» – передача целого через часть и части через целое. Синекдохой является и другой широко известный кадр из фильма – коляска с ребенком, скатывающаяся по знаменитой одесской лестнице: гибель находившегося в коляске ребенка символизировала положение народа под прицелом царских орудий.

При использовании символа и ассоциации, при которых как бы заключаются со зрителем «условия условного», ведущие обычно, с самого начала представляются как античный хор чтецов, комментирующий, а иногда и входящий в действие. Участники представления на глазах у зрителя разбирают роли и, в соответствии с ними – костюмы, реквизит. Из исполняемой ими песни-зонга, мы узнаем их принадлежность, творческую позицию, постигаем волнующую их проблему. Они могут быть как бы «пластической группой», проходящей парадом, а затем создающей, например, на поле стадиона через пластический рисунок со смысловым обозначением. В театрализованных представлениях на сцене такая группа может быть задана как художественный фон или «живой занавес», который по ходу действия выносит детали оформления,

устанавливает и ограничивает «живым перестроением» масштабы сцены (если этого требует какой-то номер), уносит и приносит музыкальные инструменты, переставляет микрофоны, участвует как «массовка» в каких-то сценах представления, работает в пантомиме, танцует смысловые акценты т.д. В клубной театрализации этот ассоциативный прием имеет ключевое значение, так как позволяет создать с помощью группы участников массовой коллективный художественный образ героя массового представления. в экспериментальной работе по организации массового шествия «Литературный Краснодар» по главной улице кубанской столицы такую роль играла фоновая группа артистов – бакалавров направления и спортсменов КГУФКСТ, трансформирующих в движении колонны рисунок построения литературной формы пушкинского стиха и детали костюмов пушкинских героев по ходу сценического действия в шеренгах колонны.

При использовании символа и ассоциации в художественном оформлении театрализованного представления символ может быть заявлен, а потом раскрыт всем ходом представления. Наиболее точное эмоциональное воздействие такого символа возникает тогда, когда каждый из эпизодов представления является как бы его развитием в единое целое. Предположим, что на заднике сцены в представлении «Семь чудес КГУФКСТ» располагается остов огромного, почти мертвого сердца. А в результате развития сюжета в каждом эпизоде представления этот остов высвечивается неонном каждый из их семи элементов, символизирующих факультеты вуза, которые в финале делают пустое и холодное сердце, единым и живым светящимся ярким «светом успеха» сердцем целого вуза. Происходит органичное слияние двух планов – документального и художественного решений в замысле режиссера. Художественным оформлением может стать и видеопроекция, меняющаяся и развивающаяся вместе с эпизодами представления. Символическое обобщение может возникнуть и из трансформации детали.

В театрализованном представлении бакалавров направления «ЖИВИ!» в экспозиции мы видим рыбацкие сети, растянутые перед глазами зрителей. Поначалу символические сети «пропадающей памяти» скрывают артистов от зрителей, зрительский глаз

ловит сценическое действие как исчезающую память Победы, становится более зорким и внимательным. В финальном эпизоде «Чистые духом» сети спадают и освобождают для зрителей победивших артистов, став символами «чистой памяти», которую нельзя терять. И тогда в глазах зрителей проявляются искренние слезы. Пелена слез смывает сеть уходящей в прошлое Памяти. Слезы от души, от сердца, которые не позволят забыть о «нашей Победе». Обобщенный художественный образ дополняется песней «Память», которую артисты поют вместе со зрителями.

Создавая театрализованное представление, режиссер должен стремиться стимулировать воображение актеров и зрителей индизказательностью укрупненных сценических символов, наиболее полно отражающих суть театрализации. Использование символа, метафоры, аллегории и т.д. В театрализации, это насущная необходимость, рождающаяся в процессе решения режиссером новых задач, но в то же время – это всего лишь прием, а всякий прием хорош, когда он не замечается. Зритель должен воспринимать не прием, не форму, а через прием и форму – понимать содержание и, воспринимая его, вовсе не должен замечать тех средств, которые это содержание доносят до его сознания.

В режиссуре зрелищ стоит выделить и метод иллюстрации как образную обработку художественного материала, при котором описание объекта совпадает с его изображением (напр., радостное настроение героя подчеркивается мажорной, бравурной музыкой или после рассказа о творчестве композитора звучит одно из его произведений). «Зерно» иллюстрирования – художественное комментирование тех или иных фактов, событий, документов. Способ существования иллюстрации предельно прост: подобранный художественно-иллюстративный материал (фрагмент стихов, песен, кинофильмов и т.п.) монтируется «встык» к соответствующим тезисам лекции, беседы, выступления участника или очевидца события. Иллюстрация используется в лекции-концерте, кинолекции, в вечере вопросов и ответов, дискотеках и т.п. формах работы клуба. Задача этого приема – подчеркнуть определенный психологический и художественно-образный настрой зрительскому восприятию режиссерского замысла, дополнить это восприятие

своеобразным художественным комментарием. в целом же иллюстративность лишает зрителя свободной игры воображения, убивает рождающиеся в его фантазии образы и ассоциации.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите особенности театрализации, как художественного метода в режиссуре театрализованных представлений и праздников.
2. Что означает «театрализовать материал»?
3. Перечислите виды театрализации.
4. Назовите и раскройте особенности художественного языка театрализации.

XI. СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

1. Театрализованные формы массового зрелища.
2. Формы массовых театрализованных программ.

1. Театрализованные формы массового зрелища

Современные массовое зрелища, представления, концерты, праздники – это не просто демонстрация профессионального уровня исполнителей а зрелищная, четко продуманная и хорошо организованная программа, выстроенная на основе всех законов режиссуры и несущая важнейшую социально–культурную нагрузку. В задачи зрелищных программ входит формирование личности на основе воспитания чувства коллективизма, гражданственности, патриотизма, эстетических стандартов проведения мероприятия. На сегодняшний день известны многие театрализованные формы художественно-просветительской работы учреждений культуры и искусства. Одни из них появились достаточно давно и продолжают жить, трансформируясь в новых условиях, другие рождаются как плод творческой фантазии нового поколения зрелищных режиссёров и сценаристов. Но, так или иначе, их можно систематизировать в следующие жанровые группы:

1. Художественно-игровые и информационно-развлекательные программы. Основной специфической особенностью данной формы является тот факт, что в основе организации её действия должна лежать игра-конкурс, в ходе которой зритель – не пассивный созерцатель действия, а его активный участник. А также при проведении обязательно должна учитываться возможность импровизации, некой непредсказуемости зрителя-участника.

2. Театрализованные тематические концерты, эстрадно-публицистические представления. Это, пожалуй, самая популярная форма художественно-массовой работы как среди зрителей, так и самих организаторов. Основные отличия от других форм заключаются в том, что в основе сценария концертной программы лежит номер – маленькое сценическое действие того или иного жанра, но связанное с другими единым художественным образом и подчинённое определённой тематике. Для каждого номера раз-

рабатывается собственная драматургия. Казалось бы, какое либретто можно написать для исполнения обычного классического романа? Оказывается, можно, если вдуматься в его содержание. Попробуем театрализовать знаменитый романс Баснера В. «Белой акации гроздья душистые»: в луче прожектора скрипач, звучит вступление романа, из противоположных кулис в костюме начала XX века медленно выходит солистка, подходит к маленькому столику в стиле эпохи, садится в кресло, зажигает свечу, вглядываясь в силуэт скрипача, как бы что-то вспоминая. Начинает петь, медленно двигаясь к авансцене, скрипач отходит вглубь сцены. в конце романа певица так же медленно подходит к столику, гасит свечу. в луче прожектора лишь силуэт скрипача. Затем полное затемнение.

3. Тематические вечера (утренники). Тематические вечера, или детские утренники – это одна из ведущих, крупных форм клубной драматургии. Состоит из двух частей (массовой и сценической), поэтому и называется «вечером», что рассчитана на достаточно долгое времяпрепровождение, куда должно войти не только какое-либо сценическое действие, но и соответствующие развлечения: танцы, игры, конкурсы, просто встречи с друзьями, мини-клубы по интересам и т.д. Кульминационным моментом же сценической части вечера должна стать встреча с реальными героями.

4. Театрализованные обрядовые действия. Это форма художественно-массовой работы, которая имеет большое будущее, и ей ещё только предстоит интересное развитие на основе национальных традиций и обычаев. Вся специфика заключается в том, что кульминацией любого обрядового действия является ритуал, то есть тот момент, когда происходит переход действующих лиц, над которыми совершается обряд, в иное новое качество. Развиваясь, на основе подлинных исторических корней, когда драматургом обрядового действия являлся сам народ, обряд и ритуал ещё не раз заявят о себе – как о духовном катарсисе общества.

5. Массовые праздники. Эта комплексная форма и вид творческой деятельности людей, имеющие важнейшее социальное значение, основной целью которых является человеческое общение

в праздничной атмосфере. Сценарий массового праздника состоит из нескольких частей и включает в себя описание:

- театрализованного шествия (иногда это карнавал);
- театрализованного митинга или манифестации;
- театрализованного представления, которое является
- кульминационным выразителем темы и идеи праздника;
- народного гуляния.

Причём, нельзя забывать о том, что все части праздника связаны единым сценарно-режиссерским ходом и соответствуют одной теме и идее. Основное отличие от других форм заключается, прежде всего, в массовости данной формы и её многоплощадности. Несмотря на специфику каждой из форм художественно-массовой работы, их объединяют общие драматургические законы, по которым формируется сценарий.

Управление массовыми зрелищными проектами представляет собой комплекс социокультурных мер, способствующих организованному проведению праздника, концерта, театрализованного представления. к таким мерам можно отнести:

1. Контроль подготовки театрализованного концерта, включая контроль разработки замысла режиссера социокультурного проекта и т. д.
2. Получение необходимых документов и согласований на проведение проекта.
3. Контроль финансирования мероприятия и подбором исполнителей, организация их доставки к месту проведения социокультурного проекта.
4. Контроль наличия необходимого оборудования.
5. Контроль рекламы социокультурного проекта и обеспечения мер безопасности при его проведении.
6. Размещение артистов, гостей, зрителей.
7. Управление концертной программой в процессе проведения праздника в соответствии со сценарием праздника.
8. Контроль обеспечения порядка, доставкой артистов, разборкой аппаратуры после окончания праздника.

Приведенные меры по подготовке и управлению театрализованным концертом являются основными, однако в процессе

работы у менеджера концертной программы, администратора, могут возникнуть и другие проблемы, требующие немедленного реагирования. При организации массовых мероприятий необходимо быть готовым к принятию неординарных управленческих решений, учитывающих как специфику мероприятия, так и альтернативные возможности для его проведения (замена артистов, аппаратуры и т.д).

2. Формы массовых театрализованных программ

Из режиссерской практики организации социолькультурного проектирования различных форм зрелищных программ, выполненных авторами пособия стоит выделить особенно постановочную работу с специфическими формами массовых театрализованных зрелищ: литературно-музыкальная композиция, тематический вечер, агитационно-художественная программа.

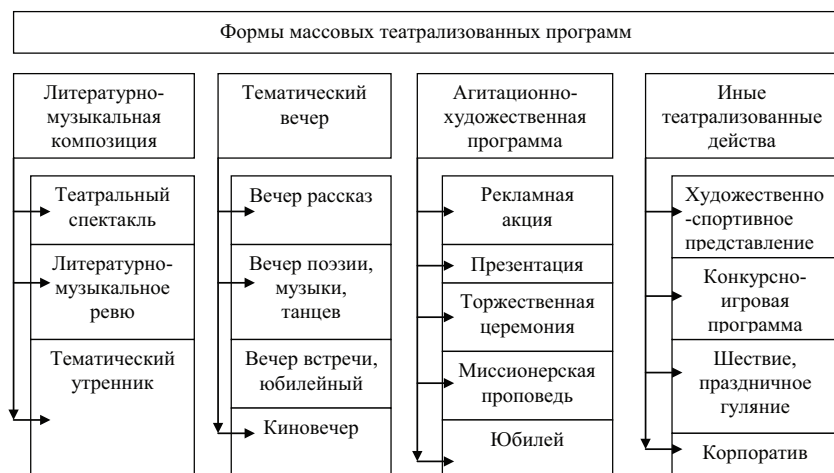


Рис. 1. Формы театрализованных программ

Литературно-музыкальная композиция как особый вид театрализованного представления

Литературно-музыкальные композиции как распространенный вид театрализованных представлений используется не только режиссерами-постановщиками представлений и праздников, но и педагогами дополнительного образования, руководителями

театральных коллективов и кружков, специалистами по работе с молодежью. Кажущаяся простота формы этого вида зрелищных представлений конструируется по специфическим законам построения драматургической структуры и воплощения режиссерского замысла [17].

В теории режиссуры литературно-музыкальная композиция подчеркивается самостоятельность жанровых особенностей и наличие специфических законов, которые определяют меру правды и условности, отбор выразительных средств и сценографии. Специфика отобранного материала формирует видовые особенности и систему выразительных средств, композиционную структуру, с принципами подхода к материалу, с методами работы, с самим процессом творчества.

Истоки этого типа представлений следует искать в искусстве литературного монтажа, который сегодня понимается как особый творческий метод, как искусство сопоставления, близкое законам поэзии, метафорической образности. Но и еще раньше, до появления термина «литмонтаж», существовали приемы составления инсценировок из различных кусков художественной и публицистической прозы, из отрывков стихотворений, очерков и т. п. в этих инсценировках, как правило, фрагменты складывались по смысловому принципу и располагались в порядке логической последовательности. И в большинстве случаев фрагменты воспринимались как отдельные части, достаточно искусственно связанные в нечто целое. Монтажный прием «стыка» служил в них лишь техническим средством соединения отрывков. Такие формы часто оформлялись музыкальным сопровождением. И хотя это не был творческий монтаж, соединяющий элементы литературы, публицистики и музыки в единое целое законченного самостоятельного произведения. Таким результатом взаимодействия и синтеза искусств завершилась полувековая эволюция театрализованных представлений.

Так, с течением времени именно принцип сопоставления как «особый тип мышления» (Катышева Д. Н.) лег в основу искусства литмонтажа. «Сопоставление – исходная операция нашего мышления. Мы ее производим постоянно в процессе познания себя

и окружающего мира. к ней же, естественно, приходят и художник, и писатель, и артист, анализируя жизненные явления средствами искусства. Иными словами, монтаж как сопоставление, соотнесение фактов, человеческих судеб, многочисленных связей становится операцией художественной мысли. Он включается в процесс создания образа», – отмечает Катышева Д. Н. («Литературный монтаж», 1973).

Сопоставление материалов в литературном монтаже имеет четкую цель – донести до зрителя авторскую мысль, воздействовать на ум и чувства зрителей, создать в его воображении зримый образ. Поэтому литературный монтаж – это не просто механическое соединение отдельных кусков различного материала, а прежде всего сопоставление в тематически завершенное целостное произведение, с образным решением темы, ее развитием, четкой композицией, где главное соотнесено с второстепенным, где есть жанровое решение, где зримо выражено движение авторской мысли.

Именно эти принципы литературного монтажа и легли в основу создания литературно-музыкальных композиций, где монтаж выполняет не только чисто техническую функцию соединения разнородного и разножанрового материала, но и является творческим приемом создания совершенно нового звучания и нового прочтения материала.

Четкое определение темы, в создании литературно-музыкальной композиции является частью творческой работы режиссера. Такая работа режиссера обусловлена отобранным материалом, велениями или духом времени, а еще, ответственным мировосприятием личности и стилевыми особенностями таланта режиссера.

Замысел литературно-музыкальной композиции может строиться следующим образом:

- на основе самостоятельности текстов и смыслов одного произведения (например, поэма Блока А. «Двенадцать»);
- по мотивам смысла произведения (например, по мотивам поэмы «Реквием» Ахматовой А.);
- по смыслам нескольким произведениям одного автора (например, по произведениям Есенина С.);

– по произведениям разных авторов, разрабатывающих одну тему (например, по произведениям о Великой Отечественной войне 1941–1945 гг.).

Литературно-музыкальную композицию отличает от других видов театрализованных представлений особая система отбора выразительных средств.

Одним из важнейших выразительных средств поэтического театра является искусство речевого хора – синхронное звучание живой речи множества участников представления. Речевой хор появился на заре человечества, задолго до рождения искусства пения, музыки, драмы. в хоровое речевое действие включались люди во время ритуалов, заклинаний и клятв. в основе этого стремления к совместному массовому исполнению лежало объединение переживаний многих людей, связанных с общностью их действий. Именно общность действия переживания и породила искусство речевого хора.

Построенная на музыкальной природе языка хоровая декламация характеризуется интонационными звуковысотными изменениями в словах, фразах, и движением тона голоса в диапазоне. Такой язык создавался усилением или ослаблением силы звука, сменой темпоритмов произнесения, изменчивостью тембральной окрашенности звука, различным характером возникновения и продолжительности пауз, меняющимся характером произнесения слов, общей тональностью звучания, развития темы, ее кульминацией и завершением. в хоровом звучании все эти компоненты интонирования речи укрупняются, заостряются, становятся более «зримыми». Музыкальность языковой природа литературно-музыкальной композиции позволяет прибегать к полифоническому звучанию речи, использовать в хоре высокие, средние и низкие голоса женщин и мужчин в различном их сочетании (количественном и качественном). Полифоническое звучание усиливает звуковое и эмоционально-психологическое воздействие речевого хора. в нем «сила музыки сливается с силой слова». По психологическому закону общей заразительности, слаженность коллективного действия выступающих исполнителей непременно заражает единством чувств и зрителей.

Еще одним интересным речевым выразительным средством, используемым в литературно-музыкальной композиции, является мелодекламация. Мелодекламация – выразительное художественное чтение стихов или прозы, сопровождаемое музыкой. Такое гармоничное сочетание музыки и живой речи создает условия для усиления эмоционального восприятия того или иного эпизода литературно-музыкальной композиции зрительской аудиторией. Слово, интонация, жест, мимика, движение – это единый экспрессивный способ выражения внутренней жизни человека. Вместе с тем на сцене нужно сознательно подходить к сохранению этого единства «языка слов» и «языка чувств»; добиваться того, чтобы содержание внутренней жизни обрело выразительную внешнюю звуковую и пластическую форму. Ведь в чистоте и четкости внешнего рисунка – в движениях и речи, в точности каждой краски, в их художественной завершенности – заключен важный элемент мастерства, владения искусством выразительности художественного слова.

Работа над поэтическим представлением нуждается в поиске тех выразительных средств, которые требует именно литературный жанр. Режиссеру необходимо найти сценический эквивалент поэтической метафоре, заключенной в литературном произведении. «Литературно-поэтическая образность, то есть та система, которую выстроил автор, должна преломляться, трансформироваться, перетекать в образ театрально-поэтический, такой образ, который можно было бы донести до зрителя посредством театральной условности, используя характерные для поэтического театра выразительные средства» [38, с. 9]. Такими средствами поэтической трансформации являются гипербола, метафора, аллегория и символ.

Поиск зрелищного решения поэтического материала – творческий принцип театра поэтического представления, который отвечает самой его сути – театрализации. Неправильно, однако, было бы предполагать, что зрелищность поэтическому театру необходима лишь в угоду доступности и развлекательности, хотя и это немаловажно. Зрелищность в данном случае выступает как способ повышения эффективности и эмоциональности воздействия

на личность зрителя. Вершковский Э.В. в своем пособии писал: «...поэтический спектакль обязательно должен быть зрелищным. Но зрелище – не во имя развлекательности, а ради эмоционального воздействия на мысль и воображение зрителя. Стихи – напряженная, ритмически организованная форма речи. Условный театр – ритмически организованная и напряженная форма действия. Через единство этих закономерностей и определяется условная форма поэтического представления» [6, с. 32].

Для литературно-музыкальной композиции свойственна условность. Условность во всем: в костюмах, сценографическом решении, музыкальном и др. Использование несвойственных поэтическому театру выразительных средств может разрушить общую поэтическую образную картину условности. Так, категорически противопоказано в театрализованном поэтическом представлении использовать подробные, достоверные, близкие к бытовым декорации, костюмы, реквизит. Гораздо необходимей образный подход: только детали, только намеки на предметы, их функции и т.д.

Важную роль при постановке поэтического представления играет работа с трансформирующейся деталью, которая могла бы протянуть образное решение через весь спектакль. Трансформация подтверждает условность театрального действия и дает возможность артисту показать себя явно в другой форме существования на сцене.

В разговоре о выразительных средствах в поэтическом представлении невозможно не упомянуть о музыке. Музыка – одно из самых мощных средств эмоционального воздействия. Она наравне с литературным материалом (иногда в большей, а иногда чуть в меньшей степени) оказывается частью действенной структуры каждого звена, каждого цикла представления, а следовательно, и драматическим элементом последнего. Павлов М. М. подчеркивает, что «музыкальный материал, создаваемый для поэтического представления, менее всего должен быть иллюстративным; он должен не сопровождать тот или иной эпизод, а дополнять, раскрывать его смысл. Музыка – это действие. Услышать в музыке действие, перевести его в сценическое действие – задача режис-

сера» [38, с. 26]. При воплощении режиссерского замысла очень важна личность исполнителя, актера, который в литературно-музыкальной композиции является полноправным «со-автором» представления. Он не растворяется в ситуациях, а аналитически их воспринимает, оценивает как бы со стороны, внимательно следя за каждым шагом персонажа, малейшими вибрациями внутренней жизни. Его оценки эксцентричны, злободневны, заострены до предела, обеспечивают полную узнаваемость явления.

Как правило, актер-исполнитель в литературно-музыкальной композиции существует в пустом сценическом пространстве. Поэтому значение здесь приобретает его пластика, характер его движения. Неоценимый вклад в процесс сочетания музыки и пластики внес Мейерхольд В.. Актеры, принимавшие участие в постановках этого режиссера, должны были стать клоунами и акробатами, уметь ходить по проволоке и управляться с шестом. Биомеханика Мейерхольда может считаться классическим методом подготовки актеров для условно-символического театра. Эта система идеально подходит и для постановок литературно-музыкальных композиций.

В связи с изучением специфики актерского поведения в литературном театре интерес приобретают некоторые принципы актерской системы Брехта Б. Принцип отстранения. Он связан с сочетанием перевоплощения в образ и созерцания его актером одновременно, когда наблюдается неполное слияние с образом. Допускается дистанция между актером и образом, что позволяет выразить к нему отношение создателя. Это особенно понятно представителям литературной эстрады, где без отношения к изображаемому не может состояться неповторимое прочтение, истолкование литературного произведения.

Следующий прием – брехтовское отчуждение – отстранение сценического действия с помощью темпоритма, пластики, пантомимы. Неслучайно толкователи Брехта связывают этот прием с поэзией, когда слово, жест, факт предстают не однозначно, не обыденно, а обостренно, когда театральные средства обнажают сущность явления и тем самым проявляют поэтическую авторскую мысль.

Таким образом, литературно-музыкальная композиция это особый вид театрализованного представления, обладающий своими специфическими особенностями, которые заключаются:

1) в особенностях композиционной структуры представления, которая строится по законам литературного монтажа, основанного на принципе сопоставления;

2) в специфических средствах выразительности, к которым относятся речевые средства выразительности (речевой хор, мелодекламация, монолог и др.), а также иносказательные средства выразительности (метафора, символ, образ и др.);

3) в особом типе зрелищности, основанной на принципах условного театра;

4) в особом способе существования актера-исполнителя, основанном на некоторых принципах биомеханики Мейерхольда В. и актерской системы Брехта Б. (принцип отстранения и принцип отчуждения).

Особенности режиссуры тематического вечера

Создание и реализация идеи тематического театрализованного вечера находится в прямой зависимости от режиссерского замысла, при этом важно выделить группы ошибок, которые подстерегают режиссера в работе над зрелищем такой формы:

1. Недостаток осознания смысловой формы – театрализованный тематический вечер, как произведения художественного искусства, со своей эстетикой языка и художественной красотой режиссерских решений; отсутствие желания сочинять новый художественный смысл в замысле ТВ.

2. Перенасыщение ТВ публицистическими или канцелярскими речами, сложившимися речевыми стереотипами и постановочными штампами.

3. Отсутствие творческой природы и пренебрежение режиссера к ТВ как к сложной форме зрелищного искусства, снижение профессиональной требовательности в подходе к работе, к специальным навыкам и компетентности режиссуры ТВ, механическое перенесение в замысел ТВ опыта драматического театра с его «любовью» к длинным монологам и диалогам.

В преодолении этих недостатков большое значение имеет дальнейшее интенсивное развитие формы театрализованного вечера и как особого вида монтажного искусства, синтезирующего идейно-эмоциональные и выразительные средства, утверждающего свою особую драматургию и режиссуру. Театрализованный вечер это и синтез или специфическое объединяющее начало в замысле особой «художественной энергии», способной организовать возникающую сложную систему композиции, жанра, атмосферы и темпоритма, связав все ее грани воедино. Умелый подбор выразительных средств, органическое включение в сценическое действие различных видов искусств, отдельных эстрадных номеров и аттракционов, которые создают драматургию сюжетной линии в развитии темы, есть содержательная особенность режиссуры театрализованного тематического вечера.

Специфика режиссуры тематического вечера, как массового зрелища не только в создании и реализации театрализованного действия, но и в организации активности взаимодействия аудитории и участников. Туманов И. М. делит всех участников театрализованного празднества на две основные группы:

- 1) непосредственные, активные участники (исполнители);
- 2) пассивные участники (зрители).

Туманов И. М. справедливо замечает, что «пассивны зрители только до тех пор, пока не началось праздничное действие». Разработка и реализация режиссером замысла тематического театрализованного вечера как художественной форме находят отражение глубоко осмысленные (сценаристом, режиссером, исполнителем) реальные факты или явления социальной и частной жизни человека и общества. Режиссерский замысел делается пружиной движения режиссера в отборе фактов, событий, выразительных средств, определяет логику будущего зрелищного произведения, где отчетливо видны как общий смысл – тема, идея, содержание, форма, так и отдельные структурные составляющие – композиция, жанр, действующие лица, выразительные средства. Замысел режиссера это сочиненный план действий или деятельности, намерение постановщика, по воплощению идеи, как основной мысли художественного произведения.

Идея тематического театрализованного вечера, ставшая точкой зрения режиссера, становится уникальной и служит стержнем для подбора в сценарии документального и художественного материала, формирует конструкцию драматического конфликта в композиции, монтажное решение ее частей, образный строй, подбор выступающих и исполнительских средств. Основное постановочное требование режиссера к организации тематического театрализованного вечера это актуальность поднятой темы. Тематический театрализованный вечер отличается особым раскрытием тематической свободы. Каким бы не был ракурс идеи постановщика на тематическом вечере – важно понимать, что всегда в центре внимания зрителя должен оставаться человек, с его поступками, мироощущением, эмоциями. Отсюда новое постановочное требование к режиссуре тематического вечера – выбирая тему, режиссер должен стремиться раскрывать ее через образ человека, мир его чувств, мыслей и поступков.

Тематический вечер не может оставаться лишь на уровне общей постановки темы, а должен раскрыть ее на конкретном жизненном материале. Специфика тематического вечера, требует документальности его драматургии, ведь это композиция с конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными героями. Сюжет тематического вечера так же должен раскрываться на широком историческом фоне, подкрепляться и усиливаться художественным материалом. в постоянной проектно-исследовательской работе режиссёра не только залог успешного преодоления однообразия и формализма в организации тематических вечеров, но и условие будущего успеха, критерий эффективности массового мероприятия, которое именно благодаря документальности делает вечер необходимым и интересным.

Жизненный материал, положенный в основу тематического театрализованного вечера, расширяет режиссерские возможности организаторов тематического вечера, дает простор творчеству. Отсюда следует третье методическое требование к организации тематического театрализованного вечера – необходимость документальности сюжетного построения тематического вечера.

Тематический вечер не может оставаться лишь на уровне общей постановки темы, а должен раскрыть ее на конкретном жизненном материале. Специфика тематических вечеров, требует документальности его драматургии. Этим тематический вечер отличается от литературно-музыкальной, сценической композиции, получившей распространение не только в клубах, но и в театре. Тематический вечер – это сценическая композиция с предельно конкретизированным, документальным сюжетом, с реальными, а не вымышленными героями. Сюжет такой композиции может и должен раскрываться на широком историческом фоне, подкрепляться и усиливаться художественным материалом, однако в основе своей он предельно документален.

Режиссеру-постановщику необходимо умение найти интересный документальный материал и организовать его в сценарный замысел. Для этого нужно, прежде всего, постоянно изучать жизнь предприятия или микрорайона, в котором действует клуб, хорошо знать его людей, его традиции. В такой постоянной исследовательской работе учреждения культуры не только залог успешного преодоления однообразия и формализма в организации тематических вечеров, но и условие будущего успеха, критерий эффективности массового мероприятия, которое именно благодаря документальности делает вечер необходимым и интересным.

Тематический вечер представляет собой массовое мероприятие, посвященное той или иной теме, которое строится по определенной программе в рамках одного вечера. Это коллективное действие людей, способствующее удовлетворению и развитию потребности личности в социальном общении, в информации об окружающей действительности, в овладении способами социальной деятельности и разностороннем участии в ней, в социальном признании, в творчестве.

Тематический вечер – вид театрализованного представления (зрелища), отличающийся общественной значимостью затрагиваемых тем, органическим слиянием художественно-образного с документальным материалом и их драматургической разработкой. Практика проведения массовых театрализованных мероприятий показывает, что тематические вечера играют важную роль в решении следующих основных задач:

- формирование основ научного мировоззрения и идейной; убежденности человека;
- воспитание нравственных качеств личности;
- формирование эстетического отношения к действительности;
- воспитание общественной активности;
- стимулирование всестороннего развития личности.

Решению этих задач соответствуют и основные направления тематики таких вечеров, среди которых можно выделить следующие:

- вечера, посвященные пропаганде идей;
- вечера, посвященные выдающимся достижениям науки и техники, пропаганде передового производственного опыта;
- вечера, посвященные традициям русского народа;
- вечера, посвященные достижениям культуры.

Тематический вечер – по форме многожанровое явление, дающее простор творчеству, инициативе, выдумке. к наиболее распространенным жанрам тематического вечера относятся: вечер-рассказ, вечер-рапорт, вечер-портрет, вечер-митинг, вечер-ритуал, тематический киновечер и др.

Вечеру-рассказу свойственна спокойная повествовательная форма. Выступления ведущих и приглашенных лиц, скомпонованные с литературно-художественным материалом, последовательно освещают какое-либо важное событие, информируют об исторических фактах и новых явлениях политической и культурной жизни.

Характерной чертой является развернутое изложение темы, обилие фактов, наблюдений, информации. Чаше всего такие вечера в свободной образно-документальной форме раскрывают такие понятия, как героизм, патриотизм, интернационализм, воинский долг, гуманизм. Здесь нет привязки к конкретной жизненной судьбе, строго определенным историческим событиям. Его цель – глубже проникнуть в суть нашей жизни.

Отметим, что характерная черта жанра вечера-рассказа – развернутое изложение темы, обилие фактов, наблюдений и спокойные, повествовательные интонации выступлений при сравнительно сдержанном использовании многообразных режиссерских

примеров и художественных средств выразительности. к вечерам-рассказам примыкают вечера-репортажи, объединяющие короткие выступления непосредственных свидетелей и участников тех или иных знаменательных событий.

Вечер-репортаж объединяет единой темой короткие выступления непосредственных свидетелей и участников тех или иных событий прошлого и настоящего. Особая оперативность, злободневность, публицистичность, документальность предъявляют особые требования к ведущему. Часто такие вечера ведут журналисты. Вечера-репортажи отличаются особой оперативностью в освещении злободневных вопросов и актуальных тем жизни и быта народа. в них активная роль принадлежит ведущим. Часто такие вечера ведут журналисты.

Вечер-портрет рассказывает о судьбе известного человека (династии, коллектива, бригады, звена и т.п.) и создает его образ всеми выразительными средствами. События, освещаемые здесь не столь масштабны, но благодаря своей предельной конкретности, особой теплоте и сердечности подачи материала достигают убедительности и глубины воздействия. Этот вид позволяет в значительной мере реализовать потребность в общении с интересной личностью и не только показать образ данного человека, но и раскрыть процесс его становления, т.е. раскрыть его всесторонне.

Вечера-портреты позволяют подробно рассказать о конкретном человеке, показать достоинства и раскрыть его характер всеми имеющимися средствами. Кроме того, на вечере-портрете можно рассказать о целом коллективе или знатной бригаде. Сценарий вечера-портрета – это яркий образец документальной драматургии. к каждому такому вечеру собирается большой фактический материал, на основе которого и составляется сценарий. в нем могут быть использованы коллективный рассказ и интервью, кинофрагмент, фоторепортаж и демонстрация семейных фотографий, чтение документов, стихов, исполнены песни и инсценировки. Жанру вечера-портрета свойственны особая теплота и сердечность. По существу это коллективный театрализованный рассказ о передовом человеке, о трудовой династии. в этом жанре пропаганда

здорового образа жизни и примера лучших людей обретает особую конкретность, силу, убедительность.

Вечер-митинг – наиболее активный вид театрализованного вечера. Тема здесь отличается предельной остротой и злободневностью. Ему присуща открытая агитационность, призывность, особая действенность. Среди выразительных средств преобладают прямое обращение в зал, яркий, эмоциональный рассказ очевидца событий, широкое использование кинохроники. на них нередко принимаются резолюции, обращения, письма; используются массовое исполнение песен, коллективные клятвы, скандирование лозунгов, шествия через зал. Все выступления носят пафосно-митинговый характер.

Вечер-митинг имеет свои специфические отличия. Все выступления на таком вечере носят митинговый характер. Каждое выступление – это короткое, страстное обращение к зрителям, призыв к действию. на вечерах-митингах звучат трудовые рапорты и нередко принимаются резолюции. Эти вечера в известной степени примыкают к массовому уличному действию. В них часто используются такие элементы, как вынос знамени, шествие через зал, разбрасывание листовок с призывами и текстами революционных песен, коллективное исполнение песен.

Вечера-ритуалы, т.е. вечера, отмечающие то или иное важное событие в жизни человека или целого трудового коллектива. Наряду с элементами митинга вечер-ритуал содержит в себе элементы торжественного акта. Причем этому, жанру свойственны традиционно повторяющиеся, общеустановленные составные элементы и церемониальные действия.

Вечер-ритуал содержит элементы торжественного акта. Такие вечера связаны с важнейшими событиями в жизни человека, которые означают существенные перемены в гражданском, политическом и социальном состоянии личности. Они вбирают в себя многие элементы старинных обрядов и в связи с этим имеют глубокую традиционную основу. Помимо официального ритуального акта (вручение паспорта, студенческого билета, приема в скауты и т.п.) этот вид вечеров всегда включает в себя ряд традиционных действий, в которых «виновники торжества» и присут-

ствующие на нем проявляют свое отношение к происходящему. Эти действия позволяют красиво и впечатляюще выразить торжественное обязательство, добрые пожелания, благодарность, признательность. Многие из этих действий передают большие идеи и глубокие чувства лучше и выразительней, чем любое другое средство. Например, на кафедре режиссуры театрализованных представлений ежегодно проводится вечер-ритуал «Посвящение в студенты».

Тематический киновечер – жанр театрализованного тематического вечера. В дни традиционных праздников полезно проводить различные тематические киновечера. Причем, они могут быть эпизодическими или составлять серию, цикл, посвященный какой-либо одной теме. Для этого составляют репертуарный план с учетом фильм фонда, имеющегося в конторе кинопроката. Хорошо разработанный план – залог успешного проведения подобных вечеров.

В прокате может быть немало различных произведений. Демонстрация этих картин сделает образы их героев еще более близкими и родными людям. Желательно использовать на таком вечере и другие компоненты: художественное чтение, концерт художественной самодеятельности, выставку литературы, – которые помогут глубже раскрыть тему, послужат отличным дополнительным материалом для передачи интересных исторических сведений, фактов.

Несмотря на жанровое многообразие все формы тематических вечеров объединяет, в первую очередь то, что в каждом отдельном случае это заранее намеченная, спланированная, педагогически направляемая программа.

Действие в сценарии тематических вечеров подчиняется следующим основным методическим требованиям:

1. Строгая логичность построения сюжета и развития конфликта. Каждый эпизод сценария должен быть логически обусловлен, связан смысловыми мостиками с предыдущим и последующим. Заметим, однако, что логичность совсем не обязательно должна означать хронологическую последовательность, как это часто понимается авторами сценариев.

2. Постепенное нарастание действия. Заданное экспозицией-завязкой действие должно развиваться по нарастающей линии к кульминации и развязке.

3. Законченность каждого отдельного эпизода. Сценарий всегда состоит из эпизодов. Каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен, прежде чем начинается, другой. в миниатюре каждый эпизод должен повторить все элементы сценария, законченную композицию.

4. Действие обязательно должно быть подведено к кульминации, т.е. к наивысшей его точке. в момент кульминации наиболее концентрированное выражение находит идея театрализованного представления.

5. После кульминации должна следовать развязка – финал действия. Это весьма важная часть композиции, ее отсутствие или незавершенность оставляет ощущение неоконченности всего мероприятия. Финал несет особую смысловую нагрузку, так как является наиболее выгодным моментом для максимального проявления активности участников массового мероприятия. Распространенной формой финала в массовом мероприятии являются объединенное выступление на сцене всех исполнителей, коллективное массовое пение, принятие письма, клятвы, обращения.

Чтобы подобранный материал не представлял собой «рваного монтажа», не страдал бы излишней пестротой, был стройным произведением, важно обрабатывать стыки между эпизодами. Удачный монтаж создает ощущение целостности, слитности двух совершенно разных элементов: песни и кинокадров, музыки и драматургического фрагмента, сливает воедино художественную иллюстрацию и документальное выступление. Умение монтировать разнообразный материал в единое целостное произведение – это важнейший навык сценариста.

Анализируя вышеизложенный материал можно выделить следующие методические требования к организации тематического театрализованного вечера:

– важность поднятой темы, ее актуальность;

– выбирая тему нужно руководствоваться возможностью раскрыть ее через образ человека, через мир его чувств, мыслей и поступков;

– необходимость документальности сюжетного построения тематического вечера.

Тема и идея составляют идейно-тематический план замысла тематического вечера. Это тот стержень, который крепко держит основной смысл сценария в одном русле, не давая ему растворяться в побочных темах и проблемах, а, наоборот, соединяя их в единое целое, углубляя основную тему и идею, усиливая впечатление при восприятии.

В целом же и литературно-музыкальная композиция и тематический вечер в современном социокультурном проектировании заслуживают дополнительного внимания от режиссуры практической и теоретических исследований смысловых и содержательных элементов.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ

1. Перечислите театрализованные формы массового зрелища и дайте им характеристику.
2. Назовите формы массовых театрализованных программ.
3. Охарактеризуйте литературно-музыкальную композицию как вид театрализованного представления.
4. Перечислите особенности организации тематического вечера.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Андрейчук Н. М. Социально-психологическая атмосфера праздника – от образного восприятия к научному осмыслению // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 7-1. – С. 227–230.
2. Андрейчук Н. М. Активизация аудитории в контексте оптимизации социально-психологической атмосферы массовых праздников и театрализованных представлений (из опыта преподавания сценарного мастерства) / Н. М. Андрейчук. – Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. / М-во культуры РФ, Учеб.-метод. совет по режиссуре театрализованных представлений и праздников, Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 388 с.
3. Аристотель. Поэтика; Риторика; О душе / Аристотель. – М.: Мир книги: Литература, 2007. – 400 с.
4. Бобкова Л. А. Монтаж глазами будущих специалистов / Этнос. Культура. Молодежь // Сборник материалов XIX межвузовской научной студенческой конференции. – 2016. – С. 55–58.
5. Бормотов Н. Г. Сотворчество режиссеров и звукорежиссеров в процессе подготовки концертных программ / Научно-методическое сопровождение ФГОС ВПО третьего поколения: проектирование и реализация // Материалы XXXIX науч.-метод. конф. препод., аспирантов и сотрудников : в 2 частях. Под редакцией О. Л. Бугровой. – 2015. – С. 48–50.
6. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых клубных представлений: учеб. пособие / Э. В. Вершковский. – Ленинград: ЛГИК им. Н. К. Крупской, 1981. – 72 с.
7. Гавдис С. И. Сущность творчества современного режиссера театрализованных представлений / С. И. Гавдис. – Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. / М-во культуры РФ, Учеб.-метод. совет по режиссуре театрализованных представлений и праздников, Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 388 с.
8. Гавдис, С. И. Основы сценарного мастерства / С. И. Гавдис. – Орел, 2005. – 241 с.

9. Гавдис, С. И. Праздник как форма передачи историко-культурных традиций / С. И. Гавдис // в сборнике: Орловский государственный институт культуры как фундаментальный центр сохранения и развития отечественной культуры / материалы международной научно-практической конференции. – Орел: ОГИК, – С. 231–236.
10. Гавдис С. И. Театр масс в сохранении культурного наследия России / Формирование региональной культурной политики в контексте модернизации образования // Материалы международной научно-практической конференции. Орловский государственный институт искусств и культуры; редакционная коллегия: Н. А. Паршиков (главный редактор), И. А. Ивашова (научный редактор и составитель), В. М. Гапоненко, Н. А. Меркурьева, Г. Н. Харитонова. – 2014. – С. 239–243. (с. 239).
11. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1969–1971.
12. Генкин Д. М. Массовые праздники / Д. М. Генкин. – М.: Просвещение, 1975. – 140с.
13. Глан Б. Н. Театрализованные праздники и зрелища / Б. Н. Глан. – Москва: Искусство, 1976. – 176 с.
14. Горюнова И. Э. Аудиовизуальный контент современных массовых зрелищ, творческий и технологический синтез // Обсерватория культуры. – 2011. – № 2. – С. 58–61.
15. Горюнова И. Э. Звуковая сфера современного массового зрелища. вопросы звукорежиссуры // Искусство и образование. – 2010. – № 2. – С. 61–73.
16. Голиусова И. В. Гуманистическая значимость праздника // Alma mater (Вестник высшей школы). – 2013. – № 5. – С. 83–84.
17. Голиусова И. В.. Литературно-музыкальная композиция как особый вид театрализованного представления / И. В. Голиусова. – Праздник как пространство социально-художественных смыслов: межвуз. сб. науч. тр. / М-во культуры РФ, Учеб.-метод. совет по режиссуре театрализованных представлений и праздников, Челяб. гос. ин-т культуры. – Челябинск: ЧГИК, 2018. – 388 с.
18. Губанова Ю. Г. Театрализованный тематический концерт как особая форма праздничного действия / Культурные тренды со-

- временной России: от национальных истоков к культурным инновациям Сборник докладов V Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. в 3-х томах. Ответственные редакторы С.Н. Борисов, И.Е. Белогорцева, В.С. Игнатова, Е.В. Бронникова. – 2017. – С. 167–169.
19. Дубовец М.П. Выразительные средства режиссера, используемые в постановке театрализованного концерта / Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям // Сборник докладов III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 55-летию Белгородского государственного института искусств и культуры. – 2015. – С. 220–225.
20. Ершов, П. М. Сочинения. в 3 т. Т.1.: Технология актёрского искусства / П. М. Ершов; отв. ред. В. М. Букатов. – М.: ТТО «Горбунок», 1991. – 230 с.
21. Зайнуллина Ф.К. Роль проектного метода в режиссуре театрализованных представлений и праздников / ЮНЕСКО: стратегия развития культуры, науки и образования в контексте нового гуманизма материалы Международной научно-практической конференции (в рамках Международного форума «Сбережение человечества как императив устойчивого развития»). – 2016. – С. 193–197.
22. Зацаринская И.И. Единство формы и содержания проектной деятельности в режиссуре театрализованных представлений // Современный ученый. – 2017. – № 5. – С. 262–266.
23. Иконникова Ю.С. Роль документального материала в представлениях патриотического характера / Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям // Сборник докладов II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной Году культуры в России. – 2014. – С. 133–137.
24. Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. – 367 с.

25. Карпушкин М.А. Уроки Мастера: Конспекты по театральной педагогике А.А. Гончарова. – М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. – 216 с.
26. Конович А.А. Театрализованные праздники и обряды в СССР / А.А. Конович. – М.: Высш. шк., 1990. – 208 с.
27. Костина Т.С. Драматургия праздника – важный компонент социально-культурного проектирования // Мир науки, культуры, образования. – 2016. – № 1 (56). – С. 192–194.
28. Кулебякина Е.Ю. Массовые праздничные программы как организованная форма досуговой деятельности / Проблемы развития социокультурной сферы. – Краснодар, – 2012. – С. 43–47.
29. Литвинова М.В. Классификация и типология массовых праздников и зрелищ / М.В. Литвинова // Научные ведомости. – 2012. – № 14 (133). – Выпуск 21. – С. 191–201.
30. Литвинова М.В. Праздник и зрелище: аспекты взаимодействия // Научный альманах. – 2016. – № 2-4 (16). – С. 309–313.
31. Литвинова М.В. Структурные парадигмы массовых праздников в трансформирующемся социуме // Вестник Белгородского университета кооперации, экономики и права. – 2005. – № 5. – С. 261–268.
32. Луначарский, А.В. О массовых празднествах, эстраде и цирке / А.В. Луначарский. – М.: Просвещение, 1981. – 429 с.
33. Массовые зрелища и синтезированные художественные проекты в зеркале СМИ // Обсерватория культуры. – 2009. – № 6. – С. 113–117.
34. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. 1891–1917 / В.Э Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 350 с.
35. Мордасов А.А. Принципы режиссуры театрализованных представлений и праздников: монография / А.А. Мордасов; Челябин. гос. акад. культуры и искусств. – Челябинск, 2014. – 120 с.
36. Мороз К.А. Тенденции развития фестивалей народного творчества / Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям / Сборник докладов III Всероссийской (с международным участием) научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 70-летию Победы в Великой Отечественной войне и 55-летию Белгородского государственного института искусств и культуры. – 2015. – С. 258–263.

37. *Нужина И.А.* Становление научного осмысления феномена зрелищ // Управление мегаполисом. – 2014. – № 5 (41). – С. 68–75.
38. *Павлов, М.М.* Театр поэтического представления: учеб. пособие / М.М. Павлов. – Санкт-Петербург, 2011. – 100 с.
39. *Петров Б.Н.* Массовые спортивно-художественные представления (Основы режиссуры, технологии, организации и методики) / Б.Н. Петров. – М.: ТВТ Дивизион, 2014. – 392 с.
40. *Плотников А.В.* Режиссерский замысел художественно-спортивной программы как феномен культуры зрелища // Физическая культура, спорт – наука и практика. – 2017. – № 3. – С. 69–75.
41. *Плотникова Г.Г.* Потенциал документального материала в создании театрализованного концерта / Г.Г. Плотникова, А.А. Береговой / в сборнике: Образ Родины: содержание, формирование, актуализация. 2018. – С. 359–363.
42. *Поляков В.Н.* Праздник в массовой культуре // Вестник Чувашского государственного института культуры и искусств. – 2012. – № 6. – С. 167–169.
43. Режиссура массового театрализованного действия: Словарь / Перм. гос. ин-т искусств и культуры. – Пермь: УПЦ «ДИККС», 1999. – 113 с.
44. *Розовский, М.* Режиссёр зрелища / М. Розовский. – Москва, 1973. – 112 с.
45. *Рукавцова А.С.* Специфические особенности организации и режиссуры празднования дня города / Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям // Сборник докладов II Всероссийской научно-практической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной Году культуры в России. – 2014. – С. 151–155.
46. *Свечникова О.Б.* Драматургия народной праздничной культуры России: историко-культурный контекст // Научное обозрение: теория и практика. – 2012. – № 3. – С. 140–145.
47. *Свечникова О.Б.* Эволюция сценарной драматургии в русской народной праздничной культуре // Молодой ученый. – 2012. – № 2. – С. 338–341.

48. *Силин А.Д.* Площади – наши палитры : (Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на нетрадиц. сцен. площадках) / А. Силин. – М.: Сов. Россия, 1982. – 184 с.
49. *Силин, А.Д.* Театр выходит на площадь / А.Д. Силин. – Москва, 1991. – 412 с.
50. *Станиславский К.С.* Собр. соч. в 8 т. Т. 3: Работа актера над собой. Ч. 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / Ред. В.Н. Прокофьев ; Подготовка текста, вступ. статья и примеч. Г.В. Кристи. – 1955. – 503 с.
51. Театр под открытым небом: сборник. – М., 1989.
52. *Товстоногов Г.А.* Зеркало сцены: в 2 кн. Кн. 1. О профессии режиссера / Сост. Ю. С. Рыбаков. 2-е изд. доп. и испр. М.: Искусство, 1984. – 303 с.
53. *Туманов, И.М.* Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М. Туманов. – Москва, 1977. – 293 с.
54. *Туманов, И.М.* Массовые праздники и зрелища / И.М. Туманов. – Москва, 1961. – 246 с.
55. *Федорова Н.И.* Понятие о монтаже, как о способе создания театрализованного представления или праздника // Современные научные исследования и инновации. – 2017. – № 7 (75). – С. 23–28.
56. *Чечетин А.И.* Основы драматургии театрализованных представлений: Учебник. – 3-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2016. – 284 с.
57. *Шубина И.Б.* Драматургия и режиссура зрелищных форм. участие в зрелище, или игра в миф: Учебно-методическое пособие / Санкт-Петербург, Москва, Краснодар, 2017. – 240 с.
58. *Шароев, И.Г.* Режиссура эстрады и массовых представлений / И.Г. Шароев. – Москва: Просвещение, 1986. – 425 с.
59. Энциклопедический словарь юного литературоведа / сост. В.И. Новиков, Е.А. Шкловский. – 2-е изд., доп. и перераб. – М.: Педагогика-Пресс, 1998.
60. *Яруллина Д.Г., Ваничкова А.Г., Солёнова Т.С.* Музыкальный руководитель: сценарист, режиссер / Воспитание и обучение: теория, методика и практика Сборник материалов IV Международной научно-практической конференции. – 2015. – С. 168–170.

ПРИЛОЖЕНИЯ

**Работа над замыслом театрализованного представления
по поэзии Олди Г.Л. «Вызов себе вчерашнему»**

В театрализованном представлении по поэзии Генри Лайона Олди «Вызов себе вчерашнему» студенты под руководством преподавателя Лебедкиной Д. Ю. подняли проблемы нравственности, раскрывая в своей работе тему образовавшегося дисбаланса материальных и духовных ценностей в современном обществе, который стал угрозой нормальным человеческим отношениям, обратились к жанру «фарсовый пасьянс». Он был выбран не случайно, ибо решением данного представления явилась «колода карт», как ничто другое характеризующая устройство нашей жизни. По мнению творческой группы, все человечество можно разделить на четыре масти: бубны – торговцы, те люди, всегда ищущие возможность разбогатеть на труде нижестоящих, ничего при этом не делая; трефы – судьи, которые судят всех и вся, несмотря на то, что сами не без греха; червы – влюбленные, люди, которые не видят ничего, кроме предмета своей любви, не замечают подлостей, предательств и всего прочего; пики – люди войны, не имеющие собственной позиции, они готовы воевать по приказу начальника, не зная за что воюют. Но, как и в жизни, в «колоде» есть персонаж, выбивающийся из общих правил, – Джокер. Ему подвластно все, он может быть кем угодно, делать что угодно, править любой игрой. Именно поэтому он явился главным героем придуманной студентами истории.

Сценарно-режиссерский ход представления – поиск главным героем оправдания своего жизненного предназначения. Режиссерским приемом каждого эпизода (круга) стала персонификация карт, которые трансформировались в зависимости от того, в какую масть «попадал» Джокер. в каждом эпизоде расклад выходил разным, поэтому перед зрителями разворачивались новые истории, новые события, новые темы и морали.

Студентами была выстроена следующая структура представления: Прикуп (пролог); Круг первый (эпизод 1) – Государство «Буби»; Круг второй (эпизод 2) – Государство «Трефы»; Круг тре-

тий (эпизод 3) – Государство «Черви»; Круг четвертый (эпизод 4) – Государство «Пики»; Куш под картой (финал).

В ходе представления стала понятной мысль, которую студентам удалось с помощью Джокера донести до зрителя: не бывает в жизни неразрешимых ситуаций, всегда найдется тот, кто изменит все, перевернет с ног на голову, сломает привычное восприятие жизни. Вместе с авторами стихов студенты нашли выход – нужно всего лишь сделать «вызов себе вчерашнему», посмотреть честным взглядом на свою жизнь, суметь изменить ее, принять верное решение и выбрать свой путь.

В основу сюжета лег конфликт между двумя шутами (джокерами). Существует некий умудренный жизнью, знающий свое дело учитель и его амбициозный, самоуверенный ученик, который, лишь встретив трудности, такие как смерть, любовь, предательство, осознает всю сложность и ответственность своей работы. Только в конце представления мы понимаем, что учитель и ученик – это одно целое, этот конфликт был внутри Джокера, тяготящегося сомнениями относительно своего предназначения. Но, потеряв все, он нашел себя, нашел свой путь.

Создать нужную атмосферу спектакля и каждого эпизода в отдельности студентам помогали декорации – ширмы, постоянно менявшие свое назначение, становясь то треном, то весами, то торговыми лотками, то боевым сооружением. Дополнительным выразительным средством служили парики, которые органично дополняли костюм и помогали создавать нужные образы.

**Композиция, выступающая в роли
главного организатора сценарного материала**

Готовясь к традиционной встрече с первокурсниками в День знаний перед новым корпусом института, мы, как обычно, обратились к документальному, местному материалу, раскрывающему суть происходящего в вузе, с целью найти интересные факты, события, выявить реальных героев, чтобы опереться на тот или иной документальный материал в процессе разработки сценарно-режиссерского замысла предстоящего театрализованного действия, посвященного 40-летию вуза. Изученный и проанализированный нами документальный материал свидетельствовал о богатой истории вуза и многогранной деятельности его преподавателей и студентов, разнообразной, активной, а главное – увлекательной студенческой жизни; любви студентов к институту, выбранной профессии, преподавателям. Все это и определило тему предстоящего действия, в ходе которого мы решили вызвать у первокурсников гордость за свой вуз, уважение к его истории, к коллективу преподавателей, сотрудников, студентов-старшекурсников, с ними им предстоит провести свои студенческие годы, ощутить себя частью большой семьи, вызвать потребность к знаниям, желание стать профессионалом в выбранном ими направлении, что и явилось сверхзадачей нашего праздничного действия. Достичь её предстояло непросто. в результате творческих поисков и размышлений мы решили убедить первокурсников в том, что быть студентом Орловского государственного института искусств и культуры – престижно! Такова идея театрализованного представления, получившего название «Дорога в будущее». Структурно представление сложилось из пролога, трех эпизодов и финала. в первом эпизоде, «Рождённые в СССР», раскрывалась история вуза, этапы его становления, рассказывалось о формировании и деятельности научно-педагогического коллектива. Во втором эпизоде «Я люблю ОГИИК» раскрывалась тема студенческой жизни на факультетах вуза: достижения в учебе, науке, творчестве, любовь к педагогам, выбранной профессии, вузу. Третий эпизод, «Полет души», был посвящен современному студенчеству,

сделавшему правильный выбор, придя учиться в институт, где созданы все условия, чтобы получать знания, открывать научные горизонты и развиваться творчески. Финалом театрализованного действия явилась музыкально-пластическая композиция «Непоседы XXI века», в ходе которой в небо были выпущены гелиевые шары с лентами, где были размещены надписи на тему юбилейного года вуза.

Сценарно-режиссерским ходом представления, мотивировавшим и объединявшим все эпизоды, явился барьер, возникший на пути новичков-первокурсников, спешащих беззаботно «прокатиться» по дороге студенческой жизни, не обременяя себя никакими обязанностями и ответственностью, который создали им старшекурсники, стремясь убедить первокурсников в том, что прежде чем отправиться в дорогу, необходимо тщательно изучить маршрут и четко определить ориентиры движения, чтобы быть уверенным в достижении своей цели. Последовательно проводя первокурсников от эпизода к эпизоду, старшекурсники помогли им адаптироваться на сложном, но интересном, творческом пути в студенческую жизнь, а также вызвать гордость за право учиться в этом вузе.

В экспозиции театрализованного действия праздничную атмосферу создавали музыка и разноцветные флаги, символизирующие факультеты вуза, под которыми собирались первокурсники, а также живые, радостные встречи студентов, преподавателей после каникул. Атмосферу экспозиции сменила торжественная музыка, классические ведущие, настроившие аудиторию на торжественный лад. Эмоционально прошла торжественная часть с выносом официальной символики РФ и ОГИИК, исполнением гимна России, выступлением ректора вуза и почетных гостей, поздравивших коллектив вуза с его 40-летием. А затем музыка Пролога в корне изменяет торжественную атмосферу, и на сценическую площадку с разных сторон стремительно выезжают на роликах, скейтах и самокатах с рюкзаками за плечами так называемые первокурсники. Познакомившись, они решают поскорее отправиться в дорогу, в веселую беззаботную романтическую студенческую жизнь, где нет строгого контроля родителей и где они могут быть

свободны в выборе своих поступков. Но здесь их останавливают ведущие, которые предлагают начать студенческий путь с познания интересной истории вуза, его истории, традиций, чтобы определить ориентир своего студенческого пути. Так, первокурсники, согласившись заглянуть в прошлое вуза, становятся свидетелями его истории.

В первом эпизоде, «Рождённые в СССР», раскрывалась тема открытия института и этапы его становления, рассказывалось о тех, кто стоял у истоков его основания. Идея эпизода – сила и успехи коллектива вуза в его комсомольской закалке, верности традициям, научно-творческом потенциале, юношеском задоре и единении духа. Сверхзадача – вызвать интерес и уважение первокурсников к истории и традициям вуза.

Решить исторический документальный материал в данном эпизоде помогла музыкальная композиция «Мой адрес – Советский Союз», в ходе которой сценическую площадку заполнили молодые люди в костюмах советского времени с лестницами и цветными папками в руках, готовые строить, созидать, творить, обучать. Сценическое действие, музыка, костюмы, трансформирующиеся строительные лестницы, цифра 1972 – год открытия в городе Орле филиала Московского государственного института культуры, выстроенная из папок, – все это увело зрителя в атмосферу 1970-х гг. и помогло ему проникнуться историческими фактами о деятельности еще совсем молодого коллектива вуза. Созданный темпоритм трудового подъема 1970–1980-х гг. был внешне приостановлен, но внутренне продолжен эмоциональным выступлением ветерана труда, комсомолки 1970-х, зав. кафедрой О.В. Князевой. Её выступление завершилось песней «Команда молодости нашей», которую пели все присутствующие. в знак благодарности за огромный вклад в развитие вуза студенты вручили цветы ветеранам. Далее темпоритм продолжал развиваться, на площадке появлялись новые юноши и девушки, пополнявшие ряды первых молодых созидателей. Они сообщали зрителю новые эпизоды из биографии развивающегося вуза, «продвигая» время вперед посредством сценического действия, работы с трансформирующимися строительными лестницами и с цветными папками, кото-

рые с каждым разом, выкладывая новую цифру года, меняли свой символический цвет. Менялась атмосфера на сценической площадке, передавая эпоху новых десятилетий. Так от года к году, от события к событию раскрывалась 40-летняя история вуза, о чем свидетельствовала выстроенная современными студентами цифра 40, символизирующая юбилейную дату и объединившая его большой дружный коллектив. Эпизод завершился музыкальной композицией «Юность моя», в ходе которой студенты вручали цветы всем педагогам на фоне названий факультетов института, выстроенных из цветных папок. Так, при помощи творческого монтажа разнородного сценарного материала: музыки, песен, стихов, пластики, трансформации предмета, импровизированного художественного фона из цветных папок, ярких мизансцен, верно выстроенного темпоритма – был решен документальный и местный материал. Предлагаемые обстоятельства и созданная сценическая атмосфера, продиктованные сценарно-режиссерским замыслом эпизода, способствовали воплощению завершенного сценического действия со своей сценарной драматургией и образным решением авторской мысли. в свою очередь монтаж сценарного материала, организованный авторской концепцией, способствовал выстраиванию целостной композиции данного эпизода, драматургическому развитию и созданию верного темпоритма.

Событийная образность

В практике организации и проведения театрализованных действий кафедрой режиссуры театрализованных представлений ОГИК достаточно примеров событийной образности. Так, празднование 5-летия Орловского отделения Российского творческого Союза работников культуры было задумано и организовано как день рождения в буквальном смысле. Здесь были и воздушные шары, и праздничный пирог со свечами, и гости, и поздравления, и подарки. Были 5-летние воспоминания периода образования творческого отделения Союза, с криком «новорожденного младенца», детскими колясками, игрушками и т.д. В праздничной атмосфере дня рождения перед аудиторией прошла вся творческая жизнь Орловского отделения творческого Союза работников культуры России, который с каждым годом «подрастал» и набирал силы.

Еще одним примером событийной образности явилось театрализованное представление «В ритме эпохи», посвященное 80-летию Орловского государственного университета. В нем раскрывалась тема становления и развития вуза: достижения профессорско-преподавательского состава, его сотрудников, студентов и выпускников за 80 лет существования. Идею сценария автор сформулировал так: слава и гордость университета в делах и достижениях всего коллектива. Сверхзадача театрализованного представления: вызвать у студентов и выпускников чувство гордости за свой университет, уважение и благодарность к педагогам и сотрудникам вуза за их вклад в формирование отличной многогранной базы для комфортного обучения; вызвать у работников и профессорско-преподавательского состава университета чувство удовлетворения от проделанной работы, стремление совершенствоваться дальше и достигать новых успехов в развитии вуза и подготовке высококвалифицированных выпускников. Сценарно-режиссерским ходом театрализованного действия явилась дискуссия летописцев, вызванная праздничным событием – юбилеем университета. Один из летописцев собрал Совет и предложил занести юбиляра (ОГУ) в книгу «Летопись Времён», в которой отмечены лучшие из лучших за многие века. Мудрейший из летопис-

цев выразил своё несогласие с коллегой, так как, по его мнению, чтобы принять столь важное решение, нужно все тщательно изучить и проанализировать. Мнения разошлись. Тогда летописцы решают обратиться к «Порталу Времени», чтобы по временным отрезкам развития вуза выявить истину. Так, в ходе театрализованного представления, от эпизода к эпизоду, посредством обращения к «Порталу Времени», раскрывалась история вуза, заслуги и высшие достижения его педагогов и сотрудников, студентов и выпускников за 80 лет. В результате дискуссия завершилась тем, что летописцам, которые ратовали за то, чтобы вуз оказался в Летописи Времён, удалось доказать его значимость и убедить своего коллегу в том, что вуз достоин быть в числе лучших из лучших. В кульминации театрализованного представления университет был торжественно занесен в книгу «Летопись Времён». Праздничное действо завершилось ярким вокально-пластическим финалом, в ходе которого студенты славили свой вуз и признавались ему и своим педагогам в любви и верности.

Организация пространства

На основе изученного, к сожалению, совсем заброшенного исторического памятника Орловщины – Сабуровской крепости, историко-документального, публицистического и местного материала, жизни и деятельности ее хозяев был разработан сценарий театрализованного представления, которое состоялось в рамках историко-этнографического праздника «Сабуровские гуляния». в театрализованном представлении раскрывалась тема духовной слепоты подрастающего поколения к истории своего края, историческому наследию, культурным и эстетическим ценностям. Тема – необходимость и важность познания истории своего города, своего края, своей Родины.

Идея театрализованного представления – богатство истории родного края – открывает в душе человека непомерную любовь, гордость и уважение к своей Родине, беря верх над современным «слепым» общественным мнением. Сверхзадачей режиссера стало стремление пробудить в сердце и разуме современного человека желание узнать, сохранить и приумножить историю и культуру своего города, края, страны. Представление структурно состояло из пролога «Зов крепости», трех эпизодов: «Древо поколений», «Гордое наследие Каменских», «Крепостная Мельпомена» и финала.

В прологе были заявлены юные художники, которые остались неудовлетворенными, выбирая натуры для написания картин у стен Сабуровской крепости. Поскольку полуразваленные стены и охранные башни крепости их не привлекли и не заинтересовали, они принимают решение покинуть это место. Сценарно-режиссерским ходом театрализованного представления, объединившим все эпизоды, явился Голос «ожившей» Сабуровской крепости, который заставляет, убеждает юных художников, утративших интерес к познанию истории культуры своего края, не понимающих значимость этих знаний для себя, своего творчества, остаться в крепости и открыть для себя все богатство истории, связанной с этим местом, увлекая их легендами и тайнами своего возникновения, жизнью её знаменитых хозяев. Крепость стремится пе-

редать юным художникам свои знания, вызвать интерес к историческому месту, истории родного края с целью восстановить и сохранить важный исторический объект.

Сопrotивляясь и отговариваясь, юные художники все же прислушываются к Голосу крепости и проникаются её захватывающими историями и легендами, проходя по эпизодам представления.

В первом эпизоде, «Древо поколений», раскрывается тема происхождения рода Каменских, храбрости и мужества предков семьи Каменских и русского народа, отстаивавшего свою честь, а также честь и свободу своего края во времена ожесточенных и кровопролитных боев в эпоху Древнерусского государства. Идея: величие Родины в благородстве, мужестве и храбрости предков семьи Каменских и всего русского народа. Художественный образ эпизода – цветущие ветки шиповника символизируют цветущее по сей день родословное древо рода Каменских. Режиссерское решение: ветки шиповника – символ процветания села Сабурова и семьи Каменских; копьё в руках врага (разбойников) – символ разрушения «сада» жизни; копьё в руках крестьян – символ защиты народа и своей Родины.

Во втором эпизоде, «Гордое наследие Каменских», раскрывалась тема весомого вклада поколений рода Каменских в военное дело страны, говорилось о родовом военно-стратегическом таланте мужчин знаменитой семьи, их мужестве и патриотизме. Идея: бесценный вклад поколений рода Каменских в военное дело страны заслуживает уважения и почитания. Художественный образ этого эпизода – черно-оранжевые ленты, символизирующие всю коллекцию царских наград и орденов представителей семьи Каменских, выданных им за военные заслуги перед Российской империей за XVII–XVIII вв. Режиссерским решением здесь явились черно-оранжевые ленты как символ доблести, мужества, героизма и патриотизма представителей мужской ветки семьи Каменских в период Российской империи. в третьем эпизоде, «Крепостная Мельпомена», раскрывается тема крепостного театра Сергея Каменского, его закулисной жизни со всеми страстями, интригами; повествуется о несчастной, но светлой и чистой любви кре-

постных крестьян, служивших в театре; о жестокости, которой пропитаны стены этого театра; о «холодном сердце» графа, силой желающего разлучить влюблённых и заполучить себе эту чистоту, любовь и покорность. Идея: искренняя, верная, чистая любовь двух сердец способна преодолеть все опасности и трудности на пути к счастью, а также растопить грубое, жестокое сердце, приоткрыв в нем дверь для света, добра и любви к окружающим.

В кульминации развивающегося действия юные художники, открыв для себя историю и значимость данного исторического места, принимают решение не только воссоздать его в своих картинах, но и привести сюда своих друзей и знакомых, чтобы как можно больше людей узнали об исторических ценностях Орловского края, а также приняли участие в возрождении Сабуровской крепости. Так, художественным образом театрализованного представления «Легенды Сабуровской крепости» явилась сама Сабуровская крепость. Через её пробудившийся голос, рассказанные легенды юные художники познают историю, красоту, богатство и значимость данной местности для истории и культуры Орловщины и России в целом.

Юбилейный вечер

Основой сценарно-режиссерского замысла театрализованного юбилейного вечера «В её жизни все необычно!» явился документальный материал о жизни, творчестве и педагогической деятельности юбиляра – доцента кафедры Надежды Георгиевны Чеченёвой. В процессе творческой работы мы обращались к автобиографии юбиляра «Надежда, или Жизненные игры», её семейным фотоальбомам, неоднократным интервью с юбиляром, её детьми и коллегами, а также к сборнику стихотворений Чеченёвой Н. Г. «Радуга». Тематические эпизоды вечера основывались на конкретном материале и формировались вокруг реальных героев, связанных с той или иной сферой жизни юбиляра: творчество, семья, профессия. Ими стали друзья, коллеги, студенты, выпускники, дети Надежды Георгиевны и она сама.

Композиционно юбилейный вечер «В её жизни все необычно!» выстроен следующим образом: экспозиция «Картины ее жизни»; пролог «Я живая река»; первый эпизод «Созвездие творчества»; второй эпизод «О чем мечтает женщина?»; третий эпизод «Играйте с нами, играйте как мы, играйте лучше нас...»; финал «По дороге к солнцу».

При разработке сценарно-режиссерского замысла сценария были учтены интересы, предпочтения, вкусы и характер юбиляра, найдены образы персонажей драматургического хода театрализованного вечера – Рыжий и Белый клоуны, противостоящие скучному классическому ведущему в оценке неординарности личности юбиляра, ее жизни и судьбы. Это явилось яркой находкой режиссера-сценариста, оживило и наполнило атмосферу вечера оригинальностью, что удачно отразило характер виновницы торжества. Противостояние разрешается после третьего эпизода.

В третьем эпизоде «Играйте как мы, играйте лучше нас» имели место два номера в жанре пародии, которой отдает предпочтение юбиляр. Выбор необычной формы юбилейного вечера, собрание театрального бомонда, также был подсказан характером профессиональной творческой деятельности его героини.

Таким образом, сценарно-режиссерские решения, приемы и художественные образы были продиктованы характером личности юбиляра, фактами биографии и её отношением к ним. Важнейшая задача режиссера юбилейного вечера – подчеркнуть все достоинства, оригинальность и неповторимость образов реальных героев вечера и самого виновника торжества. Именно поэтому при обрамлении выступлений реальных героев в юбилейном вечере «В ее жизни все необычно!» уделялось большое внимание биографическим событиям и тому, о каком этапе жизненного пути хочет рассказать реальный герой. Выступления коллег, друзей, студентов, детей и выпускников юбиляра подготавливались эмоционально, посредством создания определенных сценических зарисовок, миниатюр, музыкальных фрагментов, образных мизансцен, которые создавали необходимые предлагаемые обстоятельства и ту сценическую атмосферу, которая соответствовала характеру выступления конкретного реального героя. Так, например, во втором эпизоде «О чем мечтает женщина?» выход реального героя с воспоминаниями о детстве был подготовлен музыкально-пластической зарисовкой, повествующей о мечтательной лирической героине Наде, которая плескалась в волнах реки в поисках своей мечты.

Изучение и анализ документального, местного материала, связанного с жизнью и деятельностью юбиляра, привел сценариста-режиссера к теме юбилейного вечера – многогранность таланта Надежды Георгиевны, её трепетное отношение к семье, её достижения в творческой и преподавательской деятельности. Идеей вечера стало выражение «Талантливый человек талантлив во всем!». В связи с тем, что в зале предполагалось присутствие студентов вуза, была сформулирована сверхзадача театрализованного вечера – уважайте талантливых людей, совершенствуйтесь, развивайте свои таланты, не останавливайтесь на достигнутом, стремитесь к покорению новых вершин.

Убедительность авторской мысли и интерес к содержанию эпизодов подчеркивало их образное решение. в первом эпизоде посредством пластической композиции «Звездная забота» зритель попадает в Звездный мир, где знакомится с теми, кто одари-

ваает людей талантами и умениями, которые они с помощью кисти посылают на землю вместе со звездной пылью. Звездочки, в результате возникшей ситуации признавшиеся в том, кто и почему больше одарил талантами юбиляра, знакомят зрителя с особенными обстоятельствами зарождения разнообразных талантов виновницы торжества, раскрывая факты биографии юбиляра и периоды его творческого развития. Образное решение второго эпизода (корабли мечты) показало романтичность, трогательность и мечтательность юбиляра в юности; выявило умение мудро оценить ситуацию в зрелости, верно направить корабль мечты во время шторма, в период трудных жизненных обстоятельств, добиться осуществления своей мечты и стать заботливой матерью троих детей. И мы видим, как по рекам судьбы Надежды уже плывут корабли ее мечты. Третий эпизод своей живостью и оптимистичностью направил зрителей и виновницу торжества в мир веселой, дружной студенческой жизни, помог увидеть и проникнуться талантом Чеченёвой Н. Г. как педагога.

Таким образом, документальный и художественный материал при помощи творческого монтажа, был соединен в единую картину вечера.

Оригинальный сценарно-режиссерский ход помог осветить факты жизни и плоды деятельности юбиляра посредством театрализации, точного подбора музыкального материала, верных художественных образов, доступно и эмоционально передавших внутренний мир юбиляра.

Работа на открытых площадках

Главной составляющей одного из литературно-художественных праздников, посвященных жизни и творчеству Ивана Сергеевича Тургенева, явилось театрализованное документально-художественное представление «Мое последнее, прости!...». В нем раскрывается тема двойственной любви Тургенева И.С., сына своего Отечества, к малой родине – Орловщине, русскому народу, русскому языку и великой французской певице Полине Виардо, которая подпитывала творческие силы писателя.

Через все представление проходит мысль о том, что лишь настоящая, чистая, искренняя любовь к своим корням, своему Отечеству помогла писателю преодолеть все жизненные преграды.

Цель праздника: вызвать уважение к личности Тургенева, его творчеству, его гению за глубокое патриотическое сознание, любовь к отечеству и преданность любимой женщине, вызвать чувство гордости за свою родину, народ, язык, традиции. Зародить у молодого поколения желание посвятить родине свои знания, талант, творчество, силы.

Сценарно-режиссёрским ходом, объединяющим все эпизоды, явились воспоминания Тургенева И.С., которые посещают его в последние годы жизни, когда он, одинокий и больной, находясь вдали от Родины, живёт лишь мыслями о ней. в результате размышлений, внутренней борьбы с самим собой писатель, а вместе с ним и автор театрализованного представления утверждают, что Родина у каждого одна и пускать корни каждый должен в родную землю, а не искать своего счастья на чужбине.

Первый эпизод литературно-художественного представления, «В океане русской речи», выстроен на основе документального материала и произведений Тургенева И.С.: «Хорь и Калиныч», «Касьян с Красивой Мечи», «Бежин луг», «Малиновая вода», «Стучит», «Дворянское гнездо», «Русский язык». Здесь раскрывается тема красоты и богатства русского языка, хранящего в себе тайну русской души. «Океан русской речи» – образное решение темы эпизода, выступает как аллегория богатства и широты национальной культуры; живой организм, в котором живет и развивается

русская словесность, креативное начало, рождающее литературные сюжеты и отражающее эпоху. Использование приёма работы с предметом (белыми русскими рушниками) помогло визуально создать «живой океан русской речи». Белый цвет – символ чистоты, искренности, начала жизненного и творческого пути писателя.

Второй эпизод, «Моя любовь – моя судьба!», был выстроен на основе документального материала о взаимоотношениях Тургенева И. С. и Виардо П. Здесь показана великая и прекрасная сила любви к женщине. Посредством образного решения документального эпистолярного материала перед глазами зрителей прошла история трагической любви Тургенева И. С., которая и определила его судьбу – одинокого скитальца. Только мысли о Родине помогают ему пережить годы разлуки с Виардо П. Использование музыки, пластики, хореографии, приём трансформации детали (шифоновых красных и белых шарфов), живые почтовые голуби (символ связующих нитей любви) помогли придать развивающемуся действию эпизода поэтичность и образность.

В эпизоде третьем, «Под кровом малой Родины», показано участие Тургенева И. С. в творческой судьбе литераторов-земляков (Фет А. А., Тютчев Ф. И., Апухтин А. И.), раскрываются взгляды русских писателей, поэтов на судьбу России, на литературную деятельность, её смысл и характер. в ходе изучения документального материала открылся факт о том, что Иван Сергеевич, приезжая к себе в имение, всякий раз приглашал крестьян и устраивал для них праздник с угощениями, а сам слушал их говор, рассказы, песни, наслаждаясь общением с родиной. Встреча писателей-земляков в третьем эпизоде, по воле автора представления, происходит в родовом имении писателя – Спасском-Лутовинове, где писатель устраивает праздник, что позволило органично вписаться в действие фольклорным песням, танцам, хороводам, народным играм. Своеобразное решение эпизода подводит нас к мысли о том, что будущее России – в образованности и духовном росте её народа!

В финале театрализованного представления всех присутствующих объединила песня о России. Затем представление получило продолжение, и литературно-художественное театрализованное действие переросло в праздничное гулянье.

Театрализованное представление «Вальс Победы»

Особая забота – современная аудитория, наше новое подрастающее поколение, которое в большинстве своем, живя в современном ритме XXI в., не задумывается о прошлом, о своих нравственных и духовных ценностях и идеалах, не знает своей истории, не отягощает себя заботами и проблемами своих дедов и прадедов.

В результате наблюдений и анализа выстроилось понимание того, о чем и зачем будет создано массовое действо, стала понятна авторская мысль и её образное решение. Наметились эпизоды и их содержание.

Итак, мы будем раскрывать тему необходимости сохранения памяти о войне, мужестве, стойкости, героизме поколения 1940-х гг., проявленных в годы Великой Отечественной войны.

Идея представления: достойно жить – значит хранить память о прошлом!

Сверхзадача режиссера массового представления – выразить глубокую признательность погибшим за нашу Родину; вызвать у подрастающего поколения, жителей города Орла уважение к ветеранам, участникам и труженикам тыла, которые подарили нам Победу; вызвать интерес к героическому подвигу победителей в Великой Отечественной войне и желание быть достойными продолжателями традиций своих дедов и отцов.

Сценарно-режиссерским ходом представления явился процесс оценки современниками мгновений, зафиксированных на старых снимках бабушкиного альбома (воплощались они на сценической площадке через приемы «стоп-кадра», «оживания» и «рапида»). Через «живые фотографии» современники открывают для себя ключевые события военных лет, осознают все трудности военного времени, ужас фашистской оккупации, узнают о героическом подвиге советского народа.

В сценарно-режиссерском ходе заложен и развивается конфликт между патриотизмом и равнодушием, памятью и забвением, интересом к своей истории и инфантильностью.

Художественным образом театрализованного представления, получившего название «Вальс Победы», явился танец, который,

объединяя эпизоды в единую композицию, олицетворял собой Жизнь, Надежду, Победу, Память, Преемственность поколений.

Экспозицией праздника стал парад Победы, погрузивший зрителей в праздничную атмосферу, зарядивший духом патриотизма, настроивший на восприятие его содержания.

Сценарий массового театрализованного представления состоял из пролога, трех эпизодов, финала.

Пролог, «Бабушкин вальс», был выстроен на основе песни «Довоенный вальс» в исполнении Елены Демух. Площадь заполнили вальсирующие пары 1940-х гг., которые постепенно встраиваются в «фотографии» довоенного времени. на передний план выходят современники и через смену фотоснимков из «бабушкиного альбома» «рассказывают» историю военного времени. Но вдруг фотографии (в «рапиде») вновь переносят нас в довоенное время. Вальс прерывает гул самолета и, пересекая всю площадь, на передний план выбегает пара, которая прячется от бомбежки. «Фотографии рассыпаются», юноши и девушки из кадров начинают «жить» в обстоятельствах первых дней войны. На площадь выезжают грузовые машины, в них садятся мальчики и уезжают на фронт.

В первом эпизоде, «Боевые вихри вальса», раскрывается тема о мужестве, героизме и стойкости поколения 1940-х гг., проявленных во время фашистской оккупации Орловщины. в этом эпизоде показана стойкость и отвага орловских подпольщиков, которые, несмотря на фашистскую жестокость, сохранили святую веру в Победу и победили врага, отдав свои жизни за освобождение города.

Идея эпизода – мы обязаны хранить память о беспримерном подвиге поколения, жертвовавшего собой ради жизни на Земле.

Художественным образом здесь стала Красная звезда, символизирующая единство и могущество советского народа.

Режиссерское решение: черная лента – символ фашистской оккупации и ее обратная красная сторона – символ мужества орловцев в борьбе с фашизмом. Через черную ленту показан период фашистской оккупации города, которая не смогла убить в русском народе веру в себя, свою страну. в результате, объединившись, ор-

ловцы побеждают врага, разворачивая на всю площадь Красную звезду.

Второй эпизод, «Победный вальс», раскрывает тему возвращения победителей в Великой Отечественной войне, радости встречи с родными и близкими и скорби о тех, кто навсегда остался на той войне.

В эпизоде показано время, когда вся страна встречала своих героев за большим столом, когда Россия стала одной большой семьей – не было чужих сыновей и матерей. И, конечно, вспоминаем героев, не вернувшихся с поля боя.

Идея: память должна жить в сердцах и поступках людей.

Художественным образом эпизода явилась белая скатерть как символ духовной чистоты отношений людей друг к другу, к Родине.

Режиссерское решение: трансформация белых полотен, создававшая темпоритм и образ эпизода.

В третьем эпизоде, «Вальс будущего», раскрывалась тема сохранения боевых и трудовых традиций, преемственности поколений, счастья мирной жизни, которую нам подарило поколение 1940-х гг.

Идея: помнить – значит достойно жить, будучи патриотом своей страны.

Художественный образ эпизода – цветущий яблоневый сад как символ весны, любви, мира.

Режиссерское решение: яблоневые ветви в руках у танцующих пар, которые объединяют их и дают надежду на будущие встречи.

Эпизод пронизан благодарностью к ветеранам Великой Отечественной войны. Дети и молодые люди говорят о том, что будут помнить их подвиг, будут достойно жить и благодарят за Победу.

В финале представления, «Вальс поколений», под мелодию «Майский вальс» на площади вальсируют современные балльные пары, пары 1940-х гг., сегодняшние солдаты с девушками, студенты, дети. Далее вальс перерастает в массовый танец со зрителями и гостями представления.

Так было выстроено драматургически и решено режиссерски массовое театрализованное представление на центральной площади города Орла.

**Театрализованный концерт,
посвященный Дню железнодорожника**

Приведу в качестве иллюстрации пролог сценария театрализованного концерта (учебная студенческая работа), посвящённого Дню железнодорожника, рассчитанного на работников небольшой железнодорожной станции.

Гостей встречают «проводники» праздничной программы, приветствуют их, рассаживают в зрительном зале. Когда зрители занимают свои места, проводники поднимаются на авансцену, слышится лязг вагонов.

Голос: Внимание, с привокзальной площади отправляется праздничный поезд.

Проводники (в зрительный зал): Ну что, поехали?

Свет в зале гаснет, занавес открывается, одновременно с занавесом начинает звучать еле слышный звук стука колёс, который постепенно становится всё громче. К стуку колёс добавляется инструментальная версия песни «Дорога» в исполнении группы «Любэ». На заднике сцены высвечивается экран, закрытый шторками окна поезда с эмблемой железной дороги. Они медленно приоткрываются и перед зрителем возникают мелькающие пейзажи, как из окна поезда. Это видеофильм, в котором зрители видят знакомые места, вокзалы и полустанки. Высвечивается левая часть авансцены, где расположено стилизованное купе вагона с такими же шторками на окне, как и на большом экране. Мирно стучат колёса, слышен звон стаканов. За столиком в купе сидят двое, попивающие чаёк, — это ведущие.

1 ведущий (визави): Так куда вы путь держите?

2 ведущий: В Тальменку еду.

1 ведущий: И я в Тальменку.

2 ведущий: В командировку?

1 ведущий: Нет! на праздник!

2 ведущий (удивленно): Так и я на праздник! На праздничный концерт...

1 ведущий: На День железнодорожника?

2 ведущий: На День железнодорожника! (чокаются стаканами).

1 ведущий (смотрит в окно, приподнимая занавеску): А вот и наша остановка.

2 ведущий (тоже смотрит в окно): А народу-то сколько!

Раздаются радостные крики встречающих, которые перекрываются громкой соответствующей музыкой. Полный свет. в центре сцены толпа «встречающих» с цветами в руках. Они восторженно и бурно как бы с железнодорожной платформы встречают прибывающий поезд – зрителей в зале. «Встречающими» могут быть все участники дальнейшей концертной программы. Встречающие вглядываются в зал, размахивают букетами цветов и, перекрывая звуки музыки, выкрикивают имена и фамилии конкретных людей, пришедших на праздник:

– Дарья Петровна! Дарья Петровна!

– Ой, сам Сидоренко приехал (допустим, Сидоренко – старший работник железной дороги, пенсионер)!

– (кто-то скандирует) Орлов! Орлов!

В руках других встречающих таблички с конкретными узнаваемыми именами и фамилиями (таблички подобны тем, что можно увидеть на перронах вокзалов в руках встречающих поездов). Чем больше конкретных лиц будет названо, тем лучше. Голоса перекрывают друг друга. Нужно создать атмосферу радостной встречи, улыбок, узнавания себя и знакомых в зрительном зале.

Встречающие спускаются в зрительный зал и раздают цветы гостям.

Шаблон творческой заявки

ТВОРЧЕСКАЯ ЗАЯВКА на разработку, подготовку и осуществление замысла <u>контрольной /курсовой работы</u>		Режиссура театрализованных представлений и праздников КГУФКТ	
		курс _____	
		группа _____	
		СТУДЕНТ _____	
Жанр зрелищной программы		Творческая форма замысла	
Название замысла			
Учебная цель			
Постановочные задачи замысла			
1 задача			
2 задача			
3 задача			
4 задача			
Краткое содержание замысла (<i>фабула</i>)			
Тема замысла			
Идея замысла			
Сверхзадача замысла			
Структурирование композиции замысла по частям / эпизодам			
1 часть / эпизод - Экспозиция			
2 часть / эпизод – Завязка			

2 номер			
3 номер			
4 номер			
ЗВУКО-МУЗЫКАЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ЗАМЫСЛА			
Трек №	Название	Длительность	Особенности воспроизведения
ВИДЕО ФОН(контент)			
Трек №	Форма и содержание видео ряда	Длительность	Синхронизация с пост событием
АНАЛИЗ ДЕЙСТВИЙ ПО СТРУКТУРЕ КОМПОЗИЦИИ ЗАМЫСЛА			
1 часть / эпизод - Экспозиция			
2 часть / эпизод – Завязка действия			
3 часть / эпизод – Развитие действия			
4 часть / эпизод - Кульминация			
5 часть / эпизод – Развязка действия			
6 часть / эпизод - Финал			
Замечания преподавателя по исполнению замысла			Сроки исправления
ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ РЕЖИССЕРА ПО ЗАМЫСЛУ			
1 вывод			
2 вывод			
3 вывод			

Учебное издание

Авторы-составители:

Плотников Александр Владимирович,
кандидат философских наук
Плотникова Галина Григорьевна,
кандидат педагогических наук

**ТЕОРИЯ, МЕТОДИКА И ОРГАНИЗАЦИЯ
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ПРОЕКТОВ**

Учебное пособие

Редакционно-издательский отдел
Кубанского государственного университета
физической культуры, спорта и туризма
350015, г. Краснодар, ул. Буденного, 161



ЭКОИНВЕСТ

Отпечатано в типографии издательства «Экоинвест»
350080, г. Краснодар, ул. Тюляева, 4/1
Тел./факс (861) 201-03-30
E-mail: ecoinvest@publishprint.ru
<http://publishprint.ru>

Подписано в печать 29.10.2018 г.
Формат 60×84 $\frac{1}{16}$. Гарнитура Liberation Serif.
Печать цифровая. Бумага офсетная.
Объем 12,21 усл. печ. л. Тираж 32 экз.
Заказ № 2317.