

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ИННОВАЦИОННЫХ ФОРМ НА УРОКАХ В СРЕДНЕМ ПРОФЕССИОНАЛЬНОМ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ УЧРЕЖДЕНИИ: сборник методических разработок / преподаватели режиссерских дисциплин ГПОУ "Донецкий колледж культуры и искусств". - Донецк, 2021. - 140с.

Сборник подготовили преподаватели цикловой комиссии режиссерских дисциплин ГПОУ "Донецкий колледж культуры и искусств".

Данные материалы могут использоваться для подготовки занятий в творческих профессиональных и любительских театральных коллективах.

# СОДЕРЖАНИЕ

История цикловой комиссии режиссерских дисциплин Донецкого колледжа культуры и искусств / Т.В. Бутенко	2
Специфика драматургии и режиссуры массовых зрелищ / A.B. Барабаш	5
Театрализованный тематический концерт: совершенствование организации и проведения / А.В. Барабаш	43
Инновационные формы работы в культурно-досуговой деятельности / Т.В. Бутенко	83
Использование современных педагогических технологий на уроках учебной дисциплины «Грим» в образовательных учреждениях культуры и искусств / : Т.Ф. Юрченко	103
Практическое обучение / Т.В. Бутенко	113
Сценарный тренинг как творческий метод в воспитании сценариста / Т.В. Бутенко, Т.А. Шаталова	117
Использование современных педагогических технологий на занятиях сценическим движением в театральных студиях / Т.А. Шаталова	130

# ИСТОРИЯ ЦИКЛОВОЙ КОМИССИИ РЕЖИССЁРСКИХ ДИСЦИПЛИН

Т.В. Бутенко



Преподаватели цикловой комиссии режиссерских дисциплин

С началом функционирования в 1944 году Сталинского техникума политпросвещения была образована предметная комиссия театральных дисциплин. За годы своего существования цикловая комиссия, как и училище в целом, прошла интересный творческий путь. Сегодня наша комиссия называется - цикловая комиссия режиссёрских дисциплин.

Год за годом преподаватели-режиссёры завоёвывали все новые и новые рубежи внедрения режиссуры в схему культурной деятельности Донецкой области. Многие предметы вели фронтовики, одним из первых преподавателей был Т.И.Стахурский. Курс «театрального дела» был достаточно обширный и рассчитан на пять семестров. Ещё шла война, а студенты, практически не имея условий для постановки спектаклей, осуществляли показы.

Затем, в разное время в период с 1948-1959 год преподавателями режиссёрского дела в техникуме работали актёры Сталинского украинского драматического театра: Бондаренко, Грипич, Галинский, Соловипик. Большой вклад в развитие театрального дела внёс Василий Фёдорович Камшилов. Будучи директором и председателем предметной комиссии он прикладывал все усилия чтобы была оборудована сцена, зрительный зал. В это время было поставлено очень много спектаклей украинских и советских классиков, которые пользовались большим успехом у жителей Донецкой области. В 1959 году приступила к работе выпускница Киевского театрального института им. И. Карпенка-Карого Р.Н.Веселова, которая стала ведущим преподавателем сценической речи в училище, П.И.Иваненко преподаватель по гриму, выпускница Днепропетровского театрального С.М.Горшкова преподаватель курса «Режиссура и мастерство актёра». И курс «История театра» долгие годы вела Л. Н. Голобородько. С 1963 года начал свою трудовую деятельность В.А. Волошанович режиссёрских преподаватель дисциплин, A.K. Малич-преподаватель предмета «Техника сцены» и «Грим», В.Я. Кузминок (1968 год) преподаватель режиссуры и сценического движения, а с 1969 года пришла в училище Г. А. Михайлова и стала читать режиссуру клубных мероприятий и актёрское мастерство. Преподаватели всей своей работой утверждали, что

студенты училища должны прежде всего получить и усвоить специфику театрального дела, театральную режиссуру изучая все предметы театрального цикла. В это время уже готовили режиссёров клубных мероприятий, руководителей театральных коллективов. На цикловой комиссии велась активная творческая работа, было проведено много мероприятий (КВН, юбилейные вечера, агитбригады, фестивали «Дни республик», встречи с клубными работниками, обряды и многие другие).

Вся работа по курсу «режиссёрское дело» была направлена на освоение специальности по организации и проведению массовых мероприятий. Преддипломная практика проходила 10 недель в сельских и районных дома культуры где студенты сдавали свои практические дипломные работы.

В 1973 году начала работать С.А.Коваленко, в 1976 - Т.В.,Бутенко, в 1979 - Т.Ф. Юрченко, в 2003 - Л.В.Фатькина, в 2005 - А.В.Барабаш, в 2015 — З.Н. Бугаева, которые и поныне работают в колледже. С 1987 по 2017 год работал А.Г. Армяновский. В разное время успешно работали преподавателями: А.А. Пранов, В.А. Воробьёва, Л.Л. Половнёва, Е.Н. Костямин, В.А. Кононов, А.Н. Туник, Е.А. Петренко, И.А. Оксенюк, А.В. Ловягин, Е.К. Ликанова, Е.А. Драбкова и др.

С 1974 года цикловую комиссию возглавила Коваленко Светлана Антоновна. С 1997 года председателем цикловой комиссии стала Бутенко Татьяна Васильевна, а с 2014 года Армяновский Александр Георгиевич, с 2018 года Барабаш Александра Витальевна.

Ныне на цикловой комиссии режиссерских дисциплин работают преподаватели высшей категории, методисты — Т.В. Бутенко, С.А.Коваленко, Т.Ф.Юрченко, преподаватели высшей категории - А.В.Барабаш, З.Н. Бугаева, преподаватели первой категории — Л.В. Фатькин, Т.А. Шаталова.

С.А. Коваленко носит почётное звание отличник образования Украины, за плодотворный труд преподаватели цикловой комиссии Т.В. Бутенко и С.А. Коваленко награждены грамотами Министерства культуры Украины.

Пять ведущих специалистов цикловой комиссии являются в прошлом выпускниками ДУК, что подтверждает истинное желание служить искусству и культуре в качестве педагога и последователя традиций колледжа. На высоком профессиональном качественном уровне педагоги готовили и готовят специалистов в области режиссуры театрализованных массовых праздников и обрядов, руководителей театральных коллективов, педагогов специальных дисциплин.

На высоком уровне разработаны учебно-методические комплексы режиссерских дисциплин, что способствует качественному образованию и дальнейшей творческой самореализации студентов. Художественно-образные решения и свежий подход в интерпретации материала разной тематики подтверждают высокий уровень режиссерского мастерства в реализации практических показов в Донецком колледже культуры искусств и за его пределами.

Для улучшения учебного процесса преподаватели регулярно методические разрабатывают рекомендации, пособия, осуществляют практические показы, проводят открытые уроки и оказывают практическую и по предметам режиссёрского цикла работникам методическую помощь культуры и образования, активно участвуют в культурной жизни города, республики. Преподаватели Т.В. Бутенко, С.А. Коваленко, Т.Ф. Юрченко, А.В.Барабаш постоянно ведут на областных курсах повышения квалификации мастер-классы, практические И лекционные рецензируют научные статьи, программы по предметам театрального цикла школ искусств. Все преподаватели систематически участвуют в культурнотеатральной жизни области в качестве членов жюри творческих конкурсов.

Активно вводят инновационные технологии и методики в преподавательскую деятельность и в практическую реализацию театральных постановок разных жанров и форм. Систематически ведётся профессионально ориентированная работа и консультации для абитуриентов.

Работа преподавателей цикловой комиссии направлена на изучение теории и истории режиссуры, актёрского мастерства, сценической речи, сценического движения, грима, техники сцены, звукового оформления спектакля, основ драматургии и сценарного мастерства, на профессиональную практическую подготовку специалистов среднего звена для дальнейшей качественной работы выпускников в области культуры и искусств.

учебных Студенты помимо основных задач, участвуют в ряде дополнительных мероприятий, также В проведении творческих a благотворительных акций в виде спектаклей, театрализованных мероприятий для детей в школах интернатах, больницах и детских домах, предприятиях. Студенты режиссёрской цикловой комиссии многократно становились призерами и обладателями гран-при на Всеукраинских творческих конкурсах: А. Оксенюк, И.Кононенко, А. Ловягин, Е.Петренко, К.Горолюк, В.Машошин, С.Лухтура, а также Республиканских конкурсов А.Чуприна, Э.Якупова, М.Онищенко, А.Борщ, Д.Нестеренко и многие другие.

успешно поступают Выпускники В высшие заведения ПО специальности, остаются в профессии, и занимая разные должности, не перестают быть благодарными за высокий уровень мастерства, которым овладели в стенах колледжа. Они успешно работают директорами ДК, методистами, художественными руководителями, актерами театров Донецка и Украины, заведующими городских и районных отделами культуры, сотрудниками радио И телевидения руководителями театральных коллективов и студий, преподавателями в школах искусств, в колледжах и в академиях культуры и искусств, руководителями театральных коллективов, студий. Некоторые из них имеют научную степень доцента и профессора, звания Заслуженный и Народный артист Украины, Заслуженный артист ДНР и Заслуженный работник культуры ДНР: О. Кратюк и.о.начальника отдела культурно-досуговой деятельности Министерства культуры ДНР, О. Когут

Заслуженная артистка Украины, Г.Калинина начальник отдела театрального Государственного искусства учреждения культуры «Республиканский дом народного творчества и кино», Л. Троельникова профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, К. Коношко директор Учреждения дополнительного образования «Донецкий Республиканский дворец детского и юношеского творчества», М. Пиголь старший преподаватель Харьковской государственной академии культуры, В.Рыжий директор Учреждения дополнительного образования «Докучаевский дворец детского творчества», руководитель театрального коллектива, М.Малыхина кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой актёрского искусства и живописи Донецкой государственной музыкальной академии им. С.С.Прокофьева, А. Певная начальник управления культуры Донецкой области, А.Иванов директор центра детского и юношеского творчества Будёновского района города Донецка и многие другие.

За многолетний плодотворный образцовый педагогический труд цикловая комиссия режиссёрских дисциплин зарекомендовала себя на высоком профессиональном уровне. Преподаватели являются ведущими специалистами в области культуры и искусств, это доказывает высокий профессиональный уровень практических показов театрализованных мероприятий, спектаклей (районных, городских, республиканских, областных, всеукраинских).

## СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ И РЕЖИССУРЫ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ

Барабаш А.В.

#### Введение

Актуальность темы. На протяжении многих тысячелетий человечество художественного создавало определенные формы осмысления Мировосприятие зрелищных через систему символических образов переходило из поколения в поколение. Некоторые из зрелищных форм под изменений мобильно трансформировалось, влиянием социальных аккумулируя в себе код этносов, в основном их культурную программу. Потребность людей быть причастными к художественному процессу продолжается сегодня. Это освоения мира И является условием существования человечества. Среди всех видов и жанров искусства, которые, как известно, являются формой осмысления жизненного пространства человека, основное место занимают зрелища. Долгая история существования зрелищ доказывает их жизнестойкость и требует дальнейшего многогранного осмысления и исследования. Так как концепция развития культуры и духовности народа тоже содержит в себе зрелище как важнейший элемент.

Зрелищная культура воспитывает каждую личность и весь коллектив, учит умению выражать чувства солидарности людей. Можно сказать, что

зрелищная практика, как и вся общественная практика, раскрывает «человеческие сущностные силы». Зрелище поднимает настроение, концентрирует творческую энергию масс, выражает коллективные эмоции. Аккумулируя человеческие эмоции, раскрывает истинные, идеальные устремления людей. В зрелище каждый человек — исполнитель и зритель, творец и участник особой жизни со своими формами коллективного поведения, обусловленного обычаями, ритуалами, церемониями и обрядами.

Зрелища имеют столь же продолжительную историю, как и сама культура. Изучение зрелищ в прошлом в основном сводилось к изучению зрелищных искусств. Исследованием его феномена занимались историки, социологи, этнографы, психологи, искусствоведы. Но пофилософы, закономерности прежнему многие социального функционирования зрелищных явлений культуры не получали осмысления. Сегодня в связи с усложнением в современном обществе новых взаимоотношений труда и досуга, с повышением значимости проблем коммуникации в современном мире эти аспекты требуют своего углубленного исследования. Необходимо дать анализ тесного взаимодействия зрелищ как явлений культуры. На Западе в связи с возникновением новых зрелищных форм (эстрадномузыкальные формы, хеппенинги) эта проблема уже интенсивно обсуждается (исследования А. Банфи, Р. Демарси, Р. Огюэ, Е. Фульчиньони]). В отечественной науке интерес к этой проблеме также возрастает. Существует ряд исследований, в которых эта проблема так или иначе обсуждается или затрагивается (М. Бахтин, Д. Лихачев, А. Панченко, А. Мазаев).

Важной вехой в истории изучения массовых зрелищ стали книги Д.М. Генкина «Массовые праздники», Н.В. Волкова «Искусство массового действа», Б.Н. Петрова «Режиссура массовых спортивно-художественных представлений», И.Г. Шароева «Режиссура эстрады и массовых представлений», В.М. Брабич и Г.С. Плетневой «Зрелища древнего мира», К. Жигульского «Праздник и культура», А.В. Луначарского «О массовых празднествах, эстраде и цирке», А.И. Мазаева «Праздник как социально-художественное явление» и многие другие.

Интерес к зрелищу со стороны разных специалистов подчеркивает их значимость и в то же время помогает выявить свой собственный аспект исследования. Он заключается в необходимости активного внедрения зрелища в жизненное пространство человека. Восприятие зрелища, участие человека в нем тесно связаны с реализацией художественно-творческой стороны этого массового театра, особенно с режиссурой. Неадекватная точка зрения на некоторые важные моменты режиссерской работы, ее практическая и теоретическая неосмысленность выдвигают проблему профессионализации режиссуры массового зрелища и других видов и жанров массового театра.

Следует отметить, что не достает фундаментальных исследований основанных на отечественных материалах, которые дали бы целостную картину развития массовой культуры в прошлом и настоящем. Так же полностью не раскрыта специфика режиссерской работы над постановкой

массовых зрелищ, в период воплощения замысла на сценической площадке. Мало внимания уделяется работе режиссера-постановщика над сценарием.

Все вышеизложенные положения обусловливают определение актуальности исследования. В связи с этим выбранная тема «Специфика драматургии и режиссуры массовых зрелищ как синтез традиционной и современной интерпретации» продолжает быть актуальной для научных исследований.

Цель и задачи исследования. На основе изучения и анализа исторических материалов, научных изданий, методических разработок рассмотреть основные особенности массовых зрелищ, выявить тенденции развития, роль и значение их в общем процессе становления художественной культуры.

Поставленная цель, предусматривает решение следующих задач:

изучить и проанализировать существующую литературу по данной теме;

вывести понятие «массовое зрелище», для определения основных характеристик данного явления;

воссоздать историю формирования массовых зрелищ, рассмотреть специфику каждого из этапов;

выявить основные элементы массовых зрелищ;

изучить и проанализировать творчество известных режиссеров массовых зрелищ;

изучить особенности драматургии и режиссуры массовых зрелищ.

Объект исследования. Развитие режиссуры массовых зрелищ на современном этапе в единстве с теоретическими и практическими обоснованиями творческой концепции искусства в контексте национальной культуры.

Предмет исследования. Массовые зрелища в их историческом развитии.

Методы исследования. Выпускная квалификационная базируется на общих научно-исследовательских принципах историзма, системном и культурологическом подходах, которые позволяют рассмотреть не только эволюционное развитие массовых зрелищ, но и дают возможность представить их как целостный культурный феномен. исследования будет комплексной. Комплексное исследование, помимо всего, должно быть системным, TO есть необходимо выделить организующий принцип подхода к материалу в целом, им, в конечном счете, является культурологический подход. При рассмотрении исторических аспектов исследования использовались исторический, историкосравнительный методы; обзор литературы сделан на основе метода анализа. Исходя из того, что сущность массовых зрелищ как культурного явления невозможно выявить из анализа его отдельных форм, нам предстоит взглянуть на «массовое зрелище» глазами современников. Только в этом случае прояснится феномен массовых зрелищ в целом. Это станет первым

шагом к освоению проблемы. Вторым шагом станет ее изучение. В целостном анализе использованы такие методы как художественноэстетический, жанрово-типологический И метод реконструкции. выполнении поставленных задач нашли применение историко-генетический, сравнительный и историко-функциональный методы. В русле указанного подхода образцовыми представляются работы И.Г. Шароева, Д.М. Генкина, Б.Н. Петрова, Н.В. Волкова, А.Ф. Некрыловой, А. Клековкина, В.М. Брабич и Г.С. Плетневой и многих других.

Научная новизна. В работе сделана попытка комплексно проанализировать наследия режиссеров массовых зрелищ, выявить значение зрелищ в развитии художественной культуры, а также определить общее значение режиссуры массовых зрелищ.

Практическое значение. Данная работа рассчитана на студентов высших учебных заведений культуры и искусства, на специалистов, которые работают в области культуры. Может быть интересной педагогам, студентам, режиссерам - постановщикам праздников и зрелищ и полезной при изучении предмета «Режиссура эстрады и массовых зрелищ», при составлении учебных программ и методических пособий по данному курсу.

#### Зрелищная культура как составная часть развития общества

#### История изучения зрелищной культуры

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

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

Зрелищные же произведения искусства существуют только в момент их исполнения, и исчезают навсегда с окончанием представления. Спектакль, концерт, цирковое представление, театрализованный праздник невозможно с точностью повторить: сиюминутная зрительская реакция формирует разнообразие смысловых и эмоциональных оттенков каждого конкретного представления. Зрелищные виды искусства предполагают активное

зрительское восприятие, оказывающее непосредственное влияние на представление. Фактически без участия зрителей зрелищные виды искусства невозможны; в этом случае может идти речь лишь о репетиции (этапе подготовки зрелища).

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

Само понятие, а с ним и слово «зрелище», складывается только к V столетию до нашей эры; по мере развития городов, разделения и специализации труда, по мере возвышения роли торговой буржуазии. С момента установки на «зрелище» действования постепенно начинают приспосабливаться к требованиям зрителя и становятся зрелищными независимо от всего прочего. Но если зрелищность и становится новой главной характеристикой, то, во всяком случае, в основе явления продолжает оставаться некое действование или то, что называлось у греков dromena – причастное прилагательное от глагола draomaj – действую. Эти dromena, окружаемые любопытными зрителями, и превращались в theamata, то есть в признаком зрелище. Основным театрального зрелища является действование: вне действования нет и театра.

В широком смысле слова «зрелище» есть специфическая форма идейного, эмоционального, эстетического общения. Круг явлений, зрелищностью, практически неисчерпаем: спортивные соревнования и игры, публичные ритуалы и церемонии, различного рода празднества и праздничные ситуации. Даже этот неполный перечень дает основание говорить: о художественных зрелищах, к которым относятся театр, кино, эстрада, цирк; о явлениях зрелищного типа, включающих спортивные мероприятия, выставки, показы и демонстрации достижений науки и техники, современной моды, а также жизненные факты и события, привлекающие к себе внимание.

Конечно же, подобное деление весьма относительно, так как анализ современной действительности обнаруживает сложные зависимости и связи этих видов зрелищ. И, действительно, насколько прочными стали узы взаимодействия и взаимовлияния спорта и искусства в фигурном катании или выступлении гимнастов, но для нас такое различие является существенным с точки зрения понимания того, что явления зрелищного типа не связаны ни единым сюжетом, ни даже темой, тогда как художественные зрелища

создаются на основе драматургических произведений (пьес, сценариев) и должны быть тщательно подготовлены.

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

Рассмотрим несколько энциклопедических изданий, в которых имеется определение термина «зрелище».

В «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля 1866 года издания «зрелище» определяется как «случай, событие, происшествие, видимое глазами, все, что рассматриваем, на что глядим внимательно». Второе значение этого термина — «театральное представление, театр».

В «Энциклопедическом словаре» Ф. Брокгауза и И. Ефрона 1894 года на слово «зрелище» есть множество определений, одно из которых звучит так: «К публичным зрелищам и увеселениям относятся: представления, концерты, балы и маскарады во всех театрах, как императорских, так и частных, в цирках, клубах, садах и вообще во всякого рода общественных местах, выставки и базары с музыкой, частные музеи, литературные и музыкальные утра и вечера, живые картины, скачки, бега, гонки, зверинцы, стрельбища, карусели, качели». Если из этого списка вычеркнуть то, что исторически устарело, и оставшегося будет достаточно. Получится, что зрелище – это все, что рассматриваем, на что глядим внимательно. Брокгауз и Ефрон, отказываясь от теоретического определения зрелища, дают только перечисление зрелищных форм. Более развернутая характеристика праздников была дана в этом же словаре 1898 года издания. Составители словаря делили праздники на ветхозаветные, церковные и народные. Анализ ветхозаветных церковных праздников делался авторами И относительно поверхностно. Раскрывая содержание народных праздников, они по существу отражали уровень развития историографии проблемы на тот Составители словаря отмечали, ЧТО исследователи современники – вслед за Гриммом, Афанасьевым и Потебней считали народные праздники, переживанием полузабытых языческих представлений, предполагая, что праздники различных святых заменили собой языческие праздники, причем на святых были перенесены «атрибуты старых богов». Брокгауз и Эфрон не были согласны с такой точкой зрения. Они отмечали: «Это мнение можно считать теперь сильно пошатнувшимся. Если славянские

и германские Олимпы когда-нибудь и существовали, то они, во всяком случае, не имели полноты и стройности государственной религии Греции и Рима, с их многочисленными заимствованиями из восточных культов».

Первые попытки научного определения зрелищ появились на рубеже XIX-XX веков. Каких-либо справочных изданий культурологического публиковалось, печати характера тогда не однако ИЗ фундаментальные энциклопедические работы, отражавшие значительный культурный опыт человеческой деятельности. В частности, одним из наиболее авторитетных изданий того времени был Энциклопедический словарь братьев Гранат. Переизданный несколько раз словарь традиционно уделял внимание разъяснению социальной и культурной праздника. В нем отмечалось: «В основе праздника лежит естественное стремление человеческого организма к отдыху после работы, соединяясь с стремление приводит к установлению религиозным чувством, ЭТО праздников, то есть таких дней отдохновения, которые в то же время особым отправлением культа. Религиозный привходящий в понятие о празднике, бывает различен. То праздники связываются с календарными моментами полевых работ; сообразно с этим праздники связываются с различными божествами и мифами. Календарные праздники обычно смешиваются с круговоротом сельскохозяйственных работ, являются самыми распространенными после обычных еженедельных дней отдыха». В этой статье сделан акцент на то, что по мере развития религии она постепенно соединялась с «натуралистическими праздниками», а позже в их число вошли праздники, носившие исторический характер.

Рассматривая историю возникновения термина «зрелище» необходимо отметить, что в специальных справочно-энциклопедических изданиях — «Театральной энциклопедии» 1963 года выпуска, «Кинословаре» 1966 года, а так же в «Большой советской энциклопедии» 1951 года оно отсутствует. В первом издании «Большой советской энциклопедии» 1933 года понятие «зрелище» охватывало категорию, связанную с необычайно популярными в 1920-е годы играми и массовыми празднествами, что конечно, далеко не полно. Таким образом, определение понятия «зрелище» исчезло — и не только из справочных изданий, но и из теоретических исследований.

Первая причина «исчезновения» понятия «зрелище» может быть связана с незначительным удельным весом зрелищ в структуре досуга. Еще в XVIII веке некоторые исследователи (например, Готгольд Эфраим Лессинг — великий немецкий мыслитель, критик, писатель) приходили к такому выводу, исходя из сопоставления отношения к зрелищу древних и своих современников. «Отчего происходит эта разница вкусов, - писал Г. Лессинг, - если не от того, что греки при представлениях воодушевлялись столь сильными, столь необычайными чувствами, что не могли дождаться той минуты, когда снова будут испытывать их. Мы, напротив, выносим из театра такие слабые впечатления, что редко считаем посещение его стоящим траты времени и денег. Мы почти все и почти всегда идем в театр из любопытства,

ради моды, от скуки, ради общества, желаем на других посмотреть и себя показать, и лишь немногие идут с иной целью, да и то редко». Казалось бы, Г. Лессинг проводит границу между уходящими в прошлое веком зрелищ и веком их вырождения, то есть XVIII веком. Возможно, имея в виду XVIII век, он был прав. Но совершенно очевидно, что это высказывание не характеризует современную эпоху и принадлежит уже истории. Интерес к зрелищу, появляясь еще в конце XIX века, усиливаясь на рубеже веков, крепнет и расширяется на протяжении всего XX века.

В более поздних энциклопедических изданиях и театроведческих работах термин «зрелище» появляется вновь. Наряду с этим понятием в качестве синонимов употребляют и такие термины, как «праздник», «массовое зрелище», «массовый праздник», «массовое представление», «площадной театр», «массовое действо», «театр улиц».

«Толковый словарь русского языка» С.И. Ожегова разбивает понятие «массовое действо» на: «массовое — совершенно большим количеством людей, свойственный массе людей» и на «действо — в старину драматическое произведение» [101].

В словаре «Культура и культурология» (2003 года выпуска) определение понятия «зрелище» также отсутствует. Зато имеется формулировка термина «площадной театр», который определяется как, «различные виды театральных представлений на площадях и улицах», что в нашем случае имеет важное значение [43].

В книге Д.М. Генкина «Массовые праздники» (1975 г.) дается следующее определение термину «массовый праздник». Под ним автор подразумевает явление необычное, синтезирующее действительность и искусство, художественно оформляющее то или иное реальное жизненное событие [19, 79].

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

Изучив и проанализировав различные определения термина «массовое зрелище», мы пришли к выводу, что массовое зрелище — это область синтетического искусства постоянно развивающегося во многих направлениях, происходящее под открытым небом, в котором принимает участие большое количество людей, рассчитанное на массового зрителя. Как правило, имеет праздничный характер и воплощается в театрализованных, карнавальных формах.

Уже более ста лет специалисты стремятся исследовать те или иные аспекты зрелищной культуры. Ученые, писатели, публицисты, деятели культуры и искусства на протяжении всего этого времени делали попытки определения сущности зрелищ как социального и культурного явления,

высказывали свое мнение по поводу того, какое место занимали и занимают праздники в жизни государства в ходе его развития. До конца XIX века зрелища, как правило, не выделялись в виде самостоятельного действа, а рассматривались в контексте других схожих событий – гуляний, обрядов, традиций, обычаев. Праздник стар, как жизнь на земле, и вечно молод. Уходят старые праздники, на смену им приходят новые, вытесняя или трансформируя до неузнаваемости зрелищные формы. Время отодвигает от нас прошлое, стирая остроту ощущения некогда пережитого в радости или в Конечно, при определенных условиях можно искусственно воссоздать отдельные эпизоды, картины и действа, церемонии любого праздника, можно соответственно декорировать и среду, и участников зрелищ. Каждый конкретный праздник живет отдельно только раз, и каждый раз он воспроизводит опыт коллективной «праздничной памяти» поколений. В ячейках этой памяти хранятся сокровища духовной культуры, накопленные вековой мудростью. И нам остаются только воспоминания, свидетельства очевидцев, мемуарные записи, краткая информация в печати, описания того или иного торжества, разрозненная архивная документация, в лучшем случае пожелтевшие фотографии, проекты художественного OT времени оформления, гравюры и рисунки, фрагменты кинохроники: все, что уже принадлежит истории.

Рассматривая возникновение и развитие массовых зрелищ в рамках больших исторических эпох, нельзя не увидеть, прежде всего, той социальнонравственной функции, которую выполняют массовых празднества. С древнейших времен в народных обрядах, представлениях имели место две стороны – элементы культовые и элементы фольклорные. Исторический аспект зрелища позволяет понять то значение, которое зрелище приобрело на рубеже XIX-XX веков. История может объяснить, с одной стороны, особое внимание публики к зрелищу на протяжении всего ХХ века, а с другой – К зрелищу исследователей пристальное внимание ЭТОГО Исторические экскурсы в историю зрелища объясняются стремлением подчеркнуть своеобразие функционирования зрелищ на рубеже веков, связанное с процессами урбанизации. Эскалация зрелищ вызвана социальнопсихологическими процессами общения, характерными для становления городской культуры в конце XIX – начале XX века.

Попытки разобраться в зрелище предпринимались с начала XX века чаще всего в рамках театроведения. Одним из первых исследователей театра, затронувших важные методологические проблемы изучения зрелища, был известный историк театра, театральный критик, журналист, основатель театра пародий «Кривое зеркало» Александр Рафаилович Кугель. Но его ориентация на театр не позволила ему до конца понять природу зрелища. А. Кугель выступал против отождествления понятий «театр» и «зрелище», пытался выявить их несовпадения, связывая первое исключительно с художественными, а второе — с нехудожественными явлениями. Различая эти понятия, А. Кугель все же признает определенное их тождество. «Бесспорно,

театр есть и «зрелище», но только в том смысле, что страсти и чувства, переживаемые на сцене, сообщаются нам не только интонациями голоса и речами действующих лиц, но также движениями и мимикой». Связывая зрелище исключительно с пластическими элементами, А. Кугель чувствует уязвимость своего определения: ведь пластическая сторона еще не обеспечивает художественности. Это обстоятельство заставляет его выделить в понятии «зрелище» два значения: зрелище как форма восприятия искусства и зрелище как совокупность видимого, которое, как видимое вообще, есть только форма реальной жизни. Таким образом, А. Кугель подходит к выделению художественных И нехудожественных зрелищ. художественном типе зрелищ А. Кугель пытается исторически определить его позднейшие дифференцированные формы, в том числе и театр. Он полагает, что театр давно уже преодолел эпоху зрелища. Вместе с тем А. Кугель констатирует, что современный театр постоянно пытается быть зрелищем. Можно утверждать, что сам А. Кугель так и не разобрался в том, чем же театр отличается от зрелища.

Пойдет некоторое время, и Вс. Мейерхольд совершенно серьезно будет говорить о необходимости возрождения традиций балагана в театре, о возрождении его приемов на современной сцене. Таким образом, практики театра не приняли положения А. Кугеля относительно зрелища, отрицательного отношения теоретика к нему как к чему-то второстепенному, низшему, не заслуживающему внимания.

Проблема оказалась еще более запутанной в 1920-е годы, когда снова остро встал вопрос о зрелищных формах театра, о влиянии спорта, эстрады и цирка на театральные формы. Пристальное внимание к зрелищу в начале XX века объясняется тем, что именно в этот период впервые возникают проблемы, продолжающиеся волновать до сих пор. Именно для этого периода характерно увеличение интереса к зрелищу. Этот факт следует рассматривать как реакцию на вырождение форм традиционной культуры, которые были обрядово-зрелищными формами. Свертывание традиционных игровых форм было следствием грандиозных процессов урбанизации, не имевших прецедентов в истории

Зрелищный универсум во всех его проявлениях (массовые представления, праздники, спортивные состязания, цирк, театр, варьете, мюзик-холл, эстрадные представления, кино, телевидение) не ограничивается рамками художественной культуры. Поэтому первичным и самым общим определением зрелища будет всякая демонстрация человеческого действия в пространстве и во времени, воспринимаемая коллективно. Такое определение еще не характеризует зрелище как «форму восприятия искусства» (А. Кугель), зато позволяет объединить все его проявления в единую систему, пусть и не обладающую пока художественными признаками.

Еще одно определение было предложено известным театральным деятелем В. Всеволодским-Гернгроссом. Он считал, что, с одной стороны, зрелище есть всякий объект, зрительно воспринимаемый, само

«действование», а с другой стороны — это театральное представление. В этом вопросе исследователь не расходится ни с В. Далем, ни с А. Кугелем. Расшифровывая первое определение, являющееся в то же время и определением театра, он пишет: «...под действованием (процессом), в отличие от обыденных, случайных действий человека, мы разумеем организованный комплекс действий человека, формально выражающихся либо в звучаниях и движениях, либо хотя бы в одном из элементов». Совершенно очевидно, что в такой формулировке В. Всеволодского-Гернгросса определение зрелища сведено ко второму его значению, то есть к «совокупности видимого», не исчерпывающему этого понятия, особенно если вспомнить существование дифференцированных зрелищных форм, представляющих «форму восприятия искусства».

Массовый праздник относится к разряду художественных зрелищ. Один из первых исследователей природы и сущности праздников И.М. Снегирев в своей работе «Русские простонародные праздники и суеверные обряды» писал, что одним из сильнейших средств к сближению людей и одним из источников познания жизни каждого народа служат его праздники. Именно он первым теоретически обосновал и сформулировал определение праздника, как «упразднение», свободу от будничных трудов, соединенную с весельем и радостью. Праздник — есть свободное время, обряд, знаменательное действие, принятый способ совершения торжественных действий.

Рассматривая историю становления понятия «зрелище» необходимо упомянуть об исследованиях западных авторов А. Банфи и Р. Демарси, поскольку в них, кроме эстетического подхода, намечены также социологический, социально-психологический подходы.

Теорию итальянского исследователя А. Банфи следует отнести к попыткам определить зрелище, исходя из его связей с обществом, определить его социальные функции и построить типологию зрелищ. Восовершенно справедливо связывает Банфи коллективной природой его восприятия, более того, дает определение зрелища через эту особенность. Зрелище для него тождественно участию коллектива в представлении. Например, он пишет, что «коллективность является зрелищем самим по себе». Это суждение свидетельствует о том, что к зрелищу А. Банфи подходит как социолог и видит в нем, прежде всего проявление социальности. соображениями Следующая ЭТИМИ классификация зрелища свидетельствует о том, что А. Банфи делает коллективность, условием первого типа зрелища, отнеся к нему народные праздники, карнавал, ярмарку, танцы, спортивные состязания. Этот тип, по мнению А. Банфи, - символ свободной «общественной органичности». Второй же тип зрелища функционален по отношению к обществу, вплетен в него, имеет утилитарные функции. Ко второму типу зрелища А. Банфи похороны, конфирмацию, религиозные относит свадьбу, обряды, политическую и военную церемонии.

Третий тип зрелища, по А. Банфи, связывается уже с собственно эстетическими формами зрелища, когда элемент представления, приобретая самостоятельность и самоценность, отделяется от коллективной церемонии, а участники его разделяются на активных и пассивных. Истоки этого типа зрелища автор обнаруживает в греческой трагедии и видит проявление его в театре и кино.

Последовательно А. Банфи выделяет зрелище в самостоятельное культурное явление, которое сохраняется, несмотря на дифференциацию художественной культуры, «по-разному осмысляясь в религиозном обряде, политической церемонии, в художественном изображении», а иногда приобретая «значение всеобщего зрелищного мероприятия, переступающего рамки всякой конституционной схемы, создавая вокруг более разнородных событий типический ореол социальности». А. Банфи не обходит также проблему социальных функций зрелища, справедливо утверждая, что оно является феноменом, не только сопровождающим, но и «регулирующим общественную жизнь».

Таким образом, осознанность социологического подхода к зрелищу у А. Банфи находится в прямой зависимости от выявления самой природы зрелища. Такой подход позволил А. Банфи определить зрелище через коллективность, даже отождествить эти понятия и тем самым внести вклад в изучение зрелища.

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

Обратимся теперь к Р. Демарси. Этого исследователя менее всего занимает классификация зрелищных форм и определение границ зрелища. Включая в зрелище все, что имеет отношение к «аудиовизуальным коммуникациям», «средствам проведения досуга», Р. сосредотачивает внимание на анализе самых представительных из этих форм – театре и кино, хотя касается также эстрады, варьете, оперетты, разного рода шоу, рекламы. Р. Демарси логично подходит к вычленению особой плоскости – социологии зрелища. Но когда возникает потребность в анализе различных форм зрелища, то он отступает, не видя в этом проблемы теории зрелища. В результате один из основных методологических вопросов социологии зрелища, связанный с типологией и взаимодействием зрелищ, оказывается им не решенным, а объединение различных зрелищных форм – механическим.

теорий зрелища известны истории попытки проникнуть закономерности взаимодействия И публики, используя зрелищ исторических функционирования реконструкцию этапов зрелищ. Возвращаясь к театру прошлого, выдающийся советский историк Роберт Юрьевич Виппер, по существу, анализируя различные формы зрелища, в которых оппозиция, характерная для поздних театральных форм, предстает в чистом виде. Поэтому ему все время приходится употреблять выражения «театральное зрелище», «зрелище», что совершенно естественно, ибо он говорит об обрядах, праздниках, массовых представлениях (например, об эскимосских турнирах и римских сатурналиях). Перечисляя социальные функции театра, как состязательность, «наваждение ужаса», подъем чувства, отвлечение, он, по сути дела, имеет в виду социальные функции зрелища.

Указывая на способность зрелища провоцировать состязательный элемент, Р. Виппер утверждает, что театр способен устранить всевозможные конфликты и столкновения в действительной жизни. Он как бы переносит реальные конфликты в идеальную сферу.

Вторая функция театрального зрелища, по Р. Випперу, заключается в укреплении нравственности через демонстрацию возмездия преступившего закон человека. Здесь Р. Виппер имеет в виду воспитательную функцию зрелища или регуляцию социального поведения. В обществе, где нет сильной общественной власти, где насилие не сдерживается, возникает потребность в особых тайных союзах, например, рыцарских или масонских орденах и ложах, в какой-то степени выполняющих роль суда. С помощью театрализации такие ордена могут в какой-то период держать в страхе и повиновении членов общества. Со временем эти функции переходят к театральным зрелищам и перестают быть орудием кары.

Третья функция зрелища по Р. Випперу — способность содействовать тому, что он называет «подъемом чувств»: «...драматическое волшебство имеет особую, заразительную силу, если оно действует сразу на массу людей: состояние одного передается другому, а энтузиазм у отдельных лиц взаимно повышается. Везде у самых некультурных народов мы встречаем

большие выразительные пляски с пантомимами, которые служат для возбуждения сильных общих чувств». Зрелище может служить не только средством разрешения конфликтов, но и «воспламенения зрителей», то есть для провоцирования конфликтов. Эта способность театра возникает как следствие его способности возбуждать чувства.

Выделяя четвертую функцию, связанную с потребностью человека в перемене настроения, в смехе и отдыхе, которую сегодня называют компенсативной, Р. Виппер пишет: «Человек не может выносить непрерывно тягостного или стеснительного настроения. Есть какая-то спасительная сила внутри нас, которая открывает нам возможность перерыва, отвлечения. Тогда человек резко обрывает, точно оборачивается лицом к врагу, который сидит в его сердце и точит его жизнь. Самым лучшим выходом для этого взрыва бодрости оказывается насмешка, карикатура на то самое состояние, от которого он хочет избавиться. Чтобы сбросить с себя нравственный гнет, человек смеется над самим собою». В качестве примера самопародирования Р. Виппер приводит обычай средневековой церкви, когда после богослужения в храме появлялись шуты и пародировали богослужение.

Таким образом, обращаясь к истокам театра, к начальным формам зрелища, Р. Виппер находит, что каждая из основных социальных функций связана с «сильными и острыми потребностями человека».

Обратим внимание на выделенную Р. Виппером состязательную функцию зрелища — важную сторону всякого зрелищного общения. В древности зрелище не воспринималось вне этой состязательности. Более того, оно не обладало той эмансипацией от других социальных явлений, которой обладает сегодня. Известно, что театр, например, существовал как часть зрелищной стихии, всенародного праздника, в рамках которого и воспринимался. Суть же зрелища состояла в различного рода состязаниях, в том числе спортивных (скажем, на парных колесницах, бег, метание диска и копья, борьба, кулачный бой). Театральное зрелище также было проявлением хотя и особого — сценического, но, все же, состязания.

В современном развитии зрелищ мы наблюдаем тенденцию к усилению их связей со зрителем, что предполагает его творческое соучастие. Такая зависимость есть предпосылка и условие существования и развития зрелищ, во многом определяющая их роль в гармоническом развитии личности, в формировании ее творческих способностей.

историографии, показал анализ исследователи по-разному обосновывают причины возникновения зрелищ как культурного явления. упрощенного придерживаются подхода К анализу культурологических аспектов зрелищ, считая, что зрелища как явление явились следствием культуры стремления людей к отдыху напряженных трудовых будней, своеобразной защитой от физической и моральной усталости. С этим утверждением можно согласиться лишь частично.

### Драматургия и режиссура массовых зрелищ Специфические особенности драматургии массовых зрелищ

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

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

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

По своей художественной природе массовый театрализованный праздник суть высокая идея, выраженная в яркой, образной форме. Именно

образность делает массовый праздник явлением искусства, его массовой формой. Система образов в документальной драматургии массового театрализованного зрелища не ограничивается лишь таким символическим, ассоциативным стержневым образом. Применительно к ней необходимо говорить также и о герое массового зрелища. Анализ массовых зрелищ еще раз подтверждает, что особенно удаются они там, где в центре театрализации яркие образы ветеранов, героев войны. Создание ярких образов реальных героев на общем фоне конкретных исторических событий очень важно. Благодаря этому становится возможным глубже почувствовать историческую ретроспективу, лучше понять борьбу страстей вокруг тех или иных свершений. Путь образного решения в театрализации всегда идет от предельной конкретизации героев сценария, особенно в каждом из его эпизодов, к обобщенному собирательному образу сценарно-режиссерской разработки, наиболее адекватному идее празднично-обрядового действия. образность подсказывают именно реальный жизненный путь героев театрализации, положенные в основу сценарнорежиссерского хода. Диалектика общего и частного, собирательного и конкретизированного чрезвычайно характерна для театрализации, составляет ее сценарное ядро.

Сущность театрализации выдвигает важнейшее методическое требование: в сценарной разработке любой, даже самый всеобщий, праздник, торжественная знаменательное событие, дата конкретизированы до уровня той общности людей, в которой отмечаются. А это значит, что в первую очередь необходимо точно подобрать героев театрализации. Их судьбы, их жизнь, трудовая деятельность должны перекликаться с празднуемым событием, быть созвучны ему. Именно в показе таких людей, в воздействии образа современника, его яркого положительного примера - воспитательная суть театрализации, которую необходимо максимально использовать. Поиски героя всегда были главной задачей писателя, драматурга, художника, определяли судьбу будущих Если произведений литературы И искусства. МЫ хотим художественный уровень театрализации, то поиски героя должны быть законом ее сценарно-режиссерской разработки.

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

Прежде всего, это должен быть всегда конкретный человек - участник того или иного события, выдающийся современник. Казалось бы, это элементарная истина, продиктованная социальными функциями театрализации. Однако очень часто в практике проведения театрализованных праздников участие реальных людей, создание персонифицированных образов современников подменяются сценической композицией с героями, взятыми из литературы и искусства. Работа режиссера и сценариста с реальным героем театрализации необычайно сложна, требует продуманной художественно-педагогической программы, умения и такта. Ведь здесь

приходится иметь дело, во-первых, каждый раз с новыми людьми, их индивидуальностью, а во-вторых, с героями, которые не являются профессиональными актерами, зачастую не умеющими выступать публично, теряющимися при появлении в качестве объекта внимания большой аудитории. Мастерство режиссера театрализованного действия заключается, поэтому не только в том, чтобы в рамках задуманного сценарнорежиссерского решения создать тот или иной эпизод, но и в том, чтобы вызвать у реального героя органичную потребность выйти к аудитории. Здесь нет и не может быть взаимоотношения режиссер — актер, как и вообще не может быть никакой аналогии между реальным героем актером. Сценарно-режиссерская работа с героями, театрализации и участвующими в театрализованном действии, должна строиться таким образом, чтобы у людей постепенно зарождалось чувство необходимости и органичности действий, мизансцен, текстов, которые им предложены, как будто это их собственный замысел.

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

Драматургия массовых театрализованных зрелищ отделилась драматургии театра. Она возникла впоследствии применения в массовом зрелищном искусстве приемов театрализации, что позволили донести в художественной форме конкретную идею массовому зрителю. Относительно массовых зрелищ термин театрализация означает органическое соединение материала не театрального, а жизненного, непосредственно связанного с ежедневной практикой и бытом, и материала художественного, образного. В литературе посвященной массовым празднествам и театрализованным представлениям нет единой терминологии, и это осложняет понимание ряда проблем, связанных с драматургией и режиссурой театрализованных зрелищ и празднеств. Когда говорят о театрализации, то всегда имеют в виду принадлежащее области искусства, связанное решением. Имеют в виду обращение к эмоциональной сфере человеческого восприятия, так как эмоции – важнейший принцип, важнейшее качество творчества. именно художественного Театрализация предполагает преподнесения художественной форме возможность именно

театральными средствами той или иной идеи. А в применении к представлениям вида предвыборной агитации, тематических концертов, массовых зрелищ, праздников слово театрализация может означать лишь органическое сочетание нетеатрального, жизненного, непосредственно связанного с производственной практикой и бытом людей материала и художественного, образного; это сочетание, документального и художественного создается с целью определенного воздействия публику. Такое соединение публицистичного, на художественного необходимо для документального И достижения эстетического эффекта и влияния на публику. Иначе говоря, «начало художественно-образное сливается здесь воедино с началом утилитарным (дидактическим, агитационным, пропагандистским) и ему подчиняется».

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

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

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

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

Еще одна отличительная особенность драматургии массовых праздников состоит в том, что они построены на действиях массы людей. Человек в ситуации массового праздника должен быть участником, а не зрителем, поэтому в сценарной и режиссерской разработке нужно предусмотреть пути его активизации, каналы, по которым может развиваться активная деятельность каждого участника во время зрелища. Стремление предоставить возможность действовать как можно большей группе людей превращает массовое зрелище в комплекс разнообразных культурных и художественных акций. Специфичность драматургии и режиссуры массового зрелища, обусловленная их активным характером, заключается в том, что они представляют собой не только и не столько организацию действия на

сценической площадке, сколько организацию действия аудитории, самой массы участников. Очень эффективной является такая разработка театрализованного действия, при которой масса людей или отдельные наиболее характерные для данной праздничной ситуации группы становятся главным, коллективным героем праздника.

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

Важной специфической чертой драматургии массового праздника является их синтетический, комплексный характер, при котором универсальным методом создания любого вида театрализованного массового зрелища выступает синтез. Режиссура и драматургия используют часто синтез различного рода единовременных акций, различных типов действия, синтез документа и искусства, разнообразных выразительных средств.

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

Каждое массовое театрализованное действие отличается своей индивидуальностью, неповторимым решением, так как происходит только один раз. Поэтому тут большое внимание уделяется сценарию. Работу над созданием драматургии зрелища в большинстве случаев выполняет сам режиссер-постановщик. Сценарист и режиссер массового зрелища — это всегда психолог и педагог, решающий в первую очередь проблему активизации его участников организации не спектакля, а именно массового действия, в котором художественная образность выступает в качестве

эффективного побудительного стимула. По своей художественной природе театрализованное празднично-обрядовое действо воплощает высокую идею в яркой образной форме. При этом образное решение, являющееся сутью театрализации и выступающее в качестве сценарно-режиссерского хода, превращает зрелище в специфический способ обработки социальной информации. Сценарий — это подобранная литературно режиссерская разработка театрализованного праздничного действия. Сценарий - это не просто организационный план зрелища, в нем сосредоточенно и выражено образное видение темы, идеи, сверхзадачи воплощения. Сценарий — это доскональный литературный вклад содержания будущего театрализованного зрелища.

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

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

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

Компилятивный сценарий – соединение фрагментов разных известных драматургических сюжетов.

Независимо от жанра массового зрелища, сценарий включает в себя:

описание места действия (сценической площадки, если их много, то каждую в отдельности);

изложение содержания сценического действия;

последовательное изложение всех действий, которые происходили на сцене или стадионе до основного действия и какие будут происходить после него;

текст для ведущих, связки между номерами и эпизодами и монологи; тексты для каждого исполнителя;

изложение содержания всех эпизодов;

описание световых, шумовых, кино - и звукоэффектов;

описание и графическое изображение мизансцен, особенно массовых, переходов и связок между ними;

разработка художественного оформления;

изложение предполагаемых приемов для привлечения зрителя.

Написание сценария массового зрелища предполагает определение:

жанровых особенностей массового зрелища;

главной идеи мероприятия;

основных драматургических «ходов»;

органичного соединения художественных и документальных материалов;

соединение слова, музыки, песни, танца, изобразительного искусства, света, киноматериала, пластики;

общего темпоритма зрелища;

содержания отдельных эпизодов;

соединение эпизодов в единую драматургическую структуру.

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

Рассмотрим основные этапы работы над сценарием театрализованного массового действия. Оно начинается с определения темы и идеи будущего сценария.

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

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

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

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

Говоря о драматургии массового празднества, режиссеры и теоретики единодушно выделяют в нем три важнейших момента единого действия: экспозицию (как открытие празднества), кульминацию и финал. Что касается понятий коллизия или развитие действия, то в массовом празднестве этот момент, в отличие от театрализованных представлений других видов, более локального характера, рассредоточен в общей мозаике компонентов. Некоторые специалисты видят известное сходство в построении массового празднества с композицией такой музыкальной формы, как симфония. Массовое празднество отражает важные события в жизни большой общности людей, а иногда и в масштабах государства и в глобальных измерениях. Для характерны идейная другого искусства устремленность, масштабность, обобщенность. И думается, что сравнение композиционных структур этих двух разных форм отражения действительности вполне правомерно. В первой части симфонии – в экспозиции – основные контрастные темы образы получают развитие в разработке, и затем темы

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

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

Сценарий массового театрализованного зрелища является комплексным, В нем синтезирована работа драматурга, режиссера, балетмейстера, композитора. Работу над его необходимо начинать с определения темы и идеи. Определившись с темой и идеей будущего массового зрелища, приступают к разработке сценарного плана.

Сценарный план — это литературный проект будущего массового зрелища, в котором изложена последовательность развития действия, а также основные выражения, тексты. Он позволяет целенаправленно работать над сценарием, предостерегает от возможных отклонений от темы и формирует общее видение будущего зрелища. В зависимости от сложности используемого материала в режиссерско-постановочной практике различают два вида литературной основы: сценарный план и сценарий. Сценарный план

иногда является литературной основой для несложных массовых зрелищ, которые не требуют детальной художественной разработки.

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

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

Композиция — это организация действия и определенное расположение материала. В сценарии обязательна экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Экспозиция и завязка должны быть четкими, лаконичными, так как они несут значительное психологическое напряжение, фиксируя внимание зрителя, готовя его к восприятию действия. Следующая часть композиции — основное действие, которое имеет свои требования, логику развития, закономерности:

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

Нарастание действия – развитие до кульминации и развязки.

Завершенность каждого отдельного эпизода как самостоятельного элемента зрелища.

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

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

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

Практически все разновидности массовых зрелищ имели и имеют театрализованный характер или же включают в себя элементы театральных действий. Это определяется обрядово-зрелищными формами праздничной культуры, праздничной жизни народа. В празднествах находили отражение как вещественные, так и духовные результаты жизнедеятельности человека. В них своеобразно выражался определенный уровень общественного сознания, мировоззрения людей, проявлялись черты морали, эстетические вкусы. Иными словами, любой праздник как социально-художественное явление — необходимый элемент жизни человека, одно из проявлений его общественного бытия.

При создании сценария массового театрализованного зрелища нельзя фиксировать только достоинства или недостатки — важно раскрыть их

истоки, раскрыть образы людей путем отбора важнейших фактов их биографии, продуманно и выразительно связать эти факты, создав непрерывность действия. В сценарии театрализованного представления можно отбрасывать все промежуточное, все незначительное из неизбежной реальности и оставлять лишь яркие, ударные, узловые пункты. На этой возможности и строится сущность впечатляющей силы монтажа как основной творческий прием формирования и построения драматургического каркаса театрализованных массовых зрелищ. Теория монтажа довольно досконально разработана в кинематографе и имеет как технологическое, так и творческое значение, относительно таких взаимозависимых категорий, как композиция и сюжетная беспрерывность.

Основные принципы монтажа: контрастность последовательность параллельность одновременность лейтмотив

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

Следующий, не менее важный принцип это параллелизм - два тематически не связанных действия соединены вместе и идут параллельно благодаря какой-нибудь вещи, детали. Одновременность — монтажный прием; из истории народных представлений и празднеств известен принцип симультанности, то есть действования на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно. В современных театрализованных зрелищах действие часто происходит одновременно на сценической площадке и на экране, или на нескольких экранах сразу, или в разных частях сцены и зрительного зала. В структуре театрализованных массовых празднеств этот прием является одним из важнейших. Лейтмотив («напоминание») — один из

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

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

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

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

Второй акт — это есть празднество более интимного характера либо в закрытых помещениях, либо в открытых: на платформах, на движущихся грузовиках, просто на столах, бочках. Здесь возможна и пламенная речь, и

декламирование куплетов, и выступление клоунов с какой-нибудь карикатурой на враждебные силы, и какой-нибудь остродраматический скетч, и многое другое. Но необходимо, чтобы всякая такая импровизационная эстрада во всех номерах своих носила тенденциозный характер.

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

# Проблемы режиссуры: организация и постановка массовых зрелищ

Сегодня в режиссуре массовых зрелищ четко выделяют такие формы театрально-концертных зрелищ как театрализованный концерт, театрализованные зрелища разных видов. Они являются основными компонентами массового, зрелища при этом каждый из них имеет свою специфику. Массовое зрелище отличается от концерта и праздника. Что же их отличает? Во-первых, их рабочие условия организации и проведения. Так, например стадион отличается от концертного или театрального зала, а технические условия проведения массового зрелища в городском парке отличны от тех возможностей стационарной сценической площадки. Второе отличие – это художественная организация пространства, так как рабочая площадка является важным компонентом в общей драматургической структуре массового зрелища. Одно дело – организация пространства театрализованного концерта к концертном зале, другое - организация пространства празднования на площадях, улицах, парках, стадионах. Если пространство в театре или в концертном зале двухмерное, и видимая точка в театре одна, задана рампой, расположением сцены и зрительным залом, то стадионное пространство трехмерное, и рассматривается по кругу. На стадионе зрелище воспринимается со всех сторон, поэтому действие, а, следовательно, и художественное оформление, его конструкция создается с учетом этих особенностей.

В этой главе мы рассмотрим технологию и принципы работы режиссера над массовым зрелищем. Существуют разные методы работы режиссера над разными по форме массовыми зрелищами. Обязательным для всех видов и форм является определенная последовательность режиссерскопостановочных работ. Метод планирования, подготовки и проведения зрелищных мероприятий, основанных на той или иной праздничной ситуации и включающих в себя серию разнообразных массовых зрелищ прошел испытание временем.

Нами разработан и предложен вариант последовательной предварительной режиссерской—постановочной работы:

Понять и осмыслить художественно-творческие задачи, поставленные заказчиком перед режиссером-постановщиком.

Определить масштаб зрелища и место его проведения, уточнить технические возможности сценических площадок, уточнить состав артистов, художественных коллективов их количество и состав.

Работа с заказчиком — режиссер-постановщик предлагает несколько вариантов режиссерского решения, после принятия одного из них документально составляется режиссерский замысел.

Работа над сценарным планом и литературным сценарием.

Составление сценарного плана на основе общего представления о будущем мероприятии, его характер. Подбор литературного, документального, музыкального и других материалов, осветительной и звуковой аппаратуры, музыкальных инструментов.

Написание сценария как основного постановочного документа.

Создание режиссерско-постановочной и административнопостановочной групп - определение количества людей, занятых в подготовке и проведении массового зрелища.

Способы организации массового зрелища: иерархическая структура организации театрализованных мероприятий. Организационный комитет (председатель и его функции, члены и руководители отдельных творческих и технологических программ). Сотрудничество главного режиссера с организационным комитетом.

Составление и утверждение с заказчиком всей финансовой документации.

Работа над постановочным планом.

Постановочный план — как фактор, который формирует замысел режиссера, как один из важных элементов работы режиссера над созданием художественно-образного решения массового зрелища.

Основные этапы:

обоснование выбора;

режиссерский анализ сценария зрелища;

режиссерский замысел зрелища;

документация.

Работа с постановочной группой (художник, дирижер, композитор, хормейстер, балетмейстер, режиссер спортивных и оригинальных номеров, звукорежиссер).

Работа режиссера-постановщика над организацией репетиционного процесса — разработка репетиционного плана.

План подготовки массового зрелища (этапы работы, задачи и сроки их выполнения). Факторы, которые влияют на планирование репетиционной работы: масштаб зрелища, его престижность, сложность и содержание, форма репетиционной работы, качество репетиционных площадок, подготовленность участников и их опыт, квалификация постановочной группы

Работа режиссера-постановщика с руководителями творческих коллективов. Четкое определение всех задач для каждой группы участников. Утверждение точного графика репетиций.

Работа режиссера-постановщика с начальниками всех служб и цехов, которые принимают участие в подготовке и проведении массового зрелища.

Работа с актерами и участниками массовок на сценических площадках или в залах, работа над эпизодами и массовыми сценами.

Подготовка со всеми службами режиссерской документации и начального материала для проведения репетиций.

Проведение сводной и генеральной репетиций на основной сцене или площадке.

Искусство массового зрелища - это искусство высоких идей, целенаправленности, требующее яркой образности, оригинального, смелого творческого замысла. В искусстве массовых зрелищ оригинальность, неповторимость замысла - первый залог успеха и заинтересованности зрителя. Внешняя зрелищность является в нем именно тем ключом, который открывает путь к сердцу каждого, превращает зрителей в соучастников представления. Искусство массового зрелища - это искусство необычно массовое, обладающее огромным зарядом действенности, предполагающее активный контакт со зрителями, ищущее эффективные пути проникновения в их сознание. В этом состоит эстетическая сущность данного вида воздействия. Искусство массового художественного представления, зрелища требует особой точности того материала, который массам, высокого художественного вкуса сценаристов режиссеров, исключения соблазна «работать на публику».

быть «Массовое должно действенно-динамичным, зрелище эмоциональным образным. Ему зрелищным, И категорически противопоказаны статично декламационные, так называемые «разговорные» эпизоды и сцены, - говорит один из известных режиссеров массовых постановок А. Д. Силин. Символические и аллегорические построения, пластические метаморфозы и образно-ассоциативные мизансцены заменяют здесь диалоги и монологи».

Поскольку массовые театрализованные зрелища могут иметь самый разный масштаб, могут проходить на самых разных нетрадиционных площадках с привлечением самых различных и часто уникальных постановочных возможностей, то принципиальная установка на зрительное выражение сути действа конкретизируется на практике в весьма своеобразных формах.

Диапазон средств выразительности здесь огромен. Едина только общая установка: выражение сути представления крупномасштабными зрительными образами, а каковы они, эти образы, и каковы средства их создания - диктуется каждый раз заново всем комплексом условий.

Специфические особенности работы режиссера над постановкой зрелищ на площадях и улицах и в парках.

Массовые представления - всегда зрелища на больших пространствах: гигантские сценические площадки, огромные зрительные «залы». Отсюда, как следствие, массовость зрителей и исполнителей. Отсюда же и специфика выразительных средств. В массовом зрелище зритель почти не видит лица актера, не видит его глаз, где не прочитываются ни нюансы мимики, ни подробности пластического рисунка роли. Кроме значительных размеров игровой площадки и удаленности зрителей от исполнителей, существует еще и множество отвлекающих факторов, которые связаны с реальностью окружающей зрителя среды. Не будем забывать, что массовые представления создаются под открытым небом. На больших пространствах под открытым небом: на стадионах, улицах и площадях, на воде и в воздухе уже невозможно сконцентрировать зрительское внимание традиционными Отсюда и иные приемы, иные способы организации зрительского восприятия, иные выразительные средства. В представлениях зритель обычно не слышит «живого» голоса актера: звучит фонограмма. Да и в ней, зачастую, текст попросту отсутствует. И это закономерно. Словесные выразительные средства и должны быть сведены к минимуму. Ведь массовое представление — это в первую очередь зрелище. Зрелище в том смысле, что именно зрительный ряд, именно визуальные средства здесь главенствуют. Причем речь идет не просто о зрелище, а о зрелище непременно масштабном. На площади одинокая фигура актера может быть объектом внимания лишь считанные мгновения. Протяженная же во времени мизансцена непременно требует взаимодействия солиста и массы, взаимодействия, пластически выстроенного на контрастных движениях толпы и героя.

Массовые представления - всегда театр массы. На площадях царят масштабные динамические композиции из сотен, а то и тысяч исполнителей, больших кукол и масок, полотнищ материи, стягов и различных планшетов, транспортных и других технических средств, пиротехнических эффектов. обусловленный характером гигантских язык этого искусства, площадок театра массовых представлений. В искусстве сценических массовых представлений создаются преимущественно не индивидуальные образы персонажей, а образ коллективного героя - массы или символические образы-аллегории. И это одно из существенных эстетических свойств театра массовых представлений. Синхронные действия массы, состоящей из сотен, а иногда и тысяч исполнителей уже сами по себе - мощный фактор эмоционального воздействия. А будучи художественно организованными «изобразительной режиссурой» массового представления, они становятся особым эстетическим феноменом, составляющим образную сущность массового театра.

Постановка массового зрелища требует подробной, всесторонней подготовки, совместных усилий всех членов постановочной группы. Зрелище называют массовым, так в нем принимает участие большое количество участников.

Особой сложностью образного решения отличаются театрализованные зрелища, охватывающие весь город. Сами улицы становятся смысловыми декорациями, иногда их даже временно переименовывают. Образная драматургия праздников общегородского размаха решается с помощью колонн людей и декорированной техники. Каждая колонна - это как бы «персонаж» грандиозного общегородского театра, имеющий свою тему, свой характер. Перед стоящими на тротуаре зрителями колонны развертываются, как панорамные ленты. По таким принципам строятся карнавальные шествия общегородского значения. Например, в Харькове, на одном из крупнейших в городе празднике «День защиты детей» перед зрителями проходила колонна, которой была со своей тематической направленностью. Помимо общего генерального масштаба таких праздников образная драматургия отдельных сцен декорированных автомашин, в каждой группе пешего шествия, поскольку они проходят непосредственно среди зрителей. Режиссер и сценарист массового действа, сочиняя образную ткань будущего зрелища, создают не текст, а зрительный ряд, систему «картинок», составляющих образное пластическое решение всего представления (и лишь потом этот зрительный ряд фиксируется в словесной форме сценария). Драматургия массового зрелища - это в первую очередь столкновение и развитие крупномасштабных зрительных образов. Поэтому неудивительно, что художники массовых представлений выступают в ряде случаев и в роли авторов (или соавторов) сценария. Драматургические задачи часто решаются сценографом не только на уровне «как» (как воплотить в зрительный образ мысль автора, концепцию режиссера), но и на уровне «что» (что именно составляет сущность конфликта, что явится импульсом в развитии действия). Пространственный и пластический ход рождается обычно не на основе сценария, а еще в процессе представления и (в лучших создания драматургии произведениях) неразрывно связан со сценарным ходом, с сутью основного конфликта представления. Традиционная функция сценографии - создание игрового пространства - несомненно сохраняется и в театре массовых представлений. Причем задачи организации художественного пространства приобретают здесь особый смысл. Ибо художник массового представления превращает внесценическое пространство стадиона, площади, лесной поляны в игровое пространство массового театра. Образное решение внехудожественных пространств - весьма деликатная проблема, требующая особого чувства площадки. Сколько провалов знает история и современная практика массовых представлений ЛИШЬ ПО одной единственной несоответствие выразительных средств той реальной природной или архитектурной среде, в которой создается зрелище.

Специфические особенности работы режиссера над постановкой спортивных зрелищ на стадионе.

Но все же наиболее полно, наиболее наглядно проявляются принципы «изобразительной режиссуры» на стадионных представлениях. Достаточно

определенная пространственная ситуация стадиона позволила выработать специфический «стадионный» образный язык. Рождение знаменитого стадионного «фона» дало в руки постановщикам могучий инструмент для создания грандиозных зрелищных картин. Синхронные действия многих тысяч людей на трибуне стадиона с тем или иным реквизитом в руках создают динамику образов огромных размеров, соизмеримых с размерами всего стадиона. Символические картины, возникающие на «фоне», могут иметь исключительную силу воздействия, и плачущий Мишка стал для всех символом закрытия игр Олимпиады-80.

Массовое празднество на стадионе - это многожанровое зрелище, в котором сочетаются мастерство огромного числа профессиональных и артистов и коллективов: самодеятельных солистов-певцов коллективов классического балета и народного, национального танца, артистов цирка и музыкантов (как солистов, так и целых оркестров - малых и больших, сводных и образцово-показательных). Зрелище на стадионе - это демонстрация ловкости, смелости, силы, как новичков-физкультурников, так и опытных спортсменов, мастеров спорта. И те, и другие здесь являются действующими лицами, исполнителями. С их непосредственным участием создаются патриотические и комические, ритуальные и театральные, эпические и исторические спектакли; рождаются яркие зрелища, в которых используются флаги, цветные костюмы, вымпелы, стяги и многообразный физкультурно-спортивный инвентарь, специфический для различных видов спорта: гантели, палки, булавы, шесты, обручи, ленты, гири, скакалки. Используются специальные флажки для создания цветового фона и всевозможных рисунков на поле или на трибунах. Стадион со всеми своими достоинствами и особенностями позволяет широко применять в качестве действующих элементов технику вертолеты, автомобили, картинги, бронемашины, мотоциклы, велосипеды, а также кавалерию или просто животных и птиц.

Возможности стадиона поистине безграничны: он способен быстро заполнить свои арены многотысячной массой участников, быстро опустеть или сменить огромное число детей на такое же количество взрослых; использовать не только поле и беговые дорожки, по также проходы трибун, козырьки над входами и даже небо над головой.

Зрителей поражают многотысячные перестроения и перевоплощения участников, появление высотных конструкций, «увешанных» и заполненных участниками, создающими фантастические объемные геометрические фигуры. Спортивные марш-парады, шествия, гимнастические выступления и другие яркие массовые действия на стадионе не только покоряют наше воображение, но и приобщают нас к миру прекрасного, объединяют нас, зрителей, воспитывают в нас художественный вкус, повышают нашу общую культуру, наши знания, глубоко проникают в наше сознание, обогащая наш духовный мир, делая его прекраснее.

Стадион великолепен в своем величии. Он раскрывает режиссером неограниченные возможности. И в самом деле: в отличие от условий, диктуемых сценой театра, на стадионе, возможно, использовать огонь и дым, воду и пиротехнику. На стадионе можно использовать даже вертолеты, что и было впервые продемонстрировано в 1958 году на празднике, посвященном 50-летию пограничных войск, проводимом на стадионе «Динамо» в Москве. По ходу представления была показана инсценировка боя пограничников с нарушителями границы. «Диверсанты» залегли в центре поля, замаскировавшись ветками. «Наша застава» вела неравный бой. В разгар его прилетел вертолет с группой поддержки. Вертолет завис над полем на высоте двух метров, из него выпрыгнули пограничники с собаками и с ходу пошли в «бой». После упорного боя рукопашного «враг» был уничтожен, «граница» осталась неприкосновенной.

Стадион не любит традиционных театральных декораций, хотя они и присутствуют иногда в зрелище. Но закон стадиона, закон кругового обзора (как на арене в цирке) требует, чтобы действие было видно со всех сторон, чтобы никто и ничто этому не мешало. Поэтому режиссеры необходимо пользоваться «открытым» приемом; все, что появляется на стадионе, должно так же мгновенно исчезать.

В массовом спортивном зрелище все - свет и звук, костюмы и реквизит, оформление и мизансцены - служит одной цели: созданию художественною образа. Не являются исключением и физкультурно-спортивные эпизоды.

В принципе, любые массовые гимнастические выступления уже несут в себе мощный оптимистический образ - образ гармонии, силы, ловкости и грации, образ всепобеждающей духовной энергии и физического совершенства. Но иногда возникает необходимость создания средствами гимнастических упражнений специального образа, предусмотренного сценарием.

Рассмотрим как можно это сделать, используя следующие упражнения.

«Волны» могут исполняться и в шеренгах, и в колоннах, и в плотных коробкобразных строях. «Волна» - это последовательные приседания, или последовательные наклоны вперед, ИЛИ последовательные туловищем, руками. Она может превосходно просматриваться в таких построениях как пять олимпийских колец, переплетенных между собой, или в концентрических кругах, в плотном строе больших квадратов, кругов, прямоугольников. В одном и том же построении, например, в шереножном «волна» может «покатиться», как в боковом, так и в переднезаднем Движения, исполняемые с гимнастическими направлении. шарфами, металлическими широкими поясами, флагами, стягами и другими предметами, очень эффектны. Характер «волны» зависит от режиссерских задумок, носит различный и своеобразный характер; они не похожи одна на другую, несмотря на единый принцип их исполнений. Волнообразные движения в концентрических кругах - зрелище необычайное. Эффект усиливается, если эти движения выполняются одновременно в разных (встречных) направлениях, с большой амплитудой. В упражнениях с шестами длиной 6 м. также возможно поставить волнообразные движения, причем эффект оказывается неожиданно мощным для такого предмета, как шест. «Волны» сами «просят», чтобы их использовали для создания художественного образа как бы «но прямому назначению». Открытие Олимпиады в Барселоне, в 1992 году, где по гимнастическим «волнам» плыли «каравеллы Колумба», является примером оригинального решения.

К поточным действиям в колоннах относится упражнение «Развал». Они выполняется двумя колоннами, стоящими друг против друга. В колоннах участники стоят в стойке ноги врозь и, вытянув прямые руки ладонями кверху, поддерживают ими под поясницу спортсмена, стоящего впереди. Начинают падение назад первые участники - они стоят в начале своих колонн, лицом друг к другу. Падения назад до положения лежа на спине выполняются последовательно, медленно и абсолютно безопасны; каждый сзади стоящий выполняет падение, сохраняя до полного падения напряженные прямые ноги и в то же время не ослабляя поддержку переднего силой рук. Это похоже на медленное падение костяшек домино. При правильном выполнении задания в положении лежа ноги врозь голова каждого переднего человека будет лежать на животе лежащего сзади. Это оригинальное падение можно выполнять в любом колонном построении с закруглениями, закручиванием в спираль, встречно.

Казалось бы, ну что в нем образного? Просто смешное упражнение, финальная точка какого-нибудь сложного перестроения, когда все «валятся с ног от усталости», вызывая хохот у зрителей. Но представьте себе корабль, рассекающий волны, или плуг, взрезающий и отваливающий в стороны пласты пашни. Как показать на стадионе эти буруны или образование борозды? Только с помощью упражнения «развал».

В массовом представлении «Мир победит войну» в Москве в 1985 году было задействовано 700 участников, собравшихся в плотный круг. Последовательно делали движения кистями рук в белых перчатках, имитируя взмахи крыльев птиц. Эффект появления стаи белых голубей вызвал бурю оваций. Вот так было использовано самое элементарное, простое, давно известное движение кистями, но к нему было найдено такое художественное решение и такое оформление, что оно смотрелось как новое, никогда раньше виденное, создавало впечатляющий художественный образ. упражнениях с шестами, тоже можно добиться создания такого образа. В 1980 г. весь стадион «Динамо» в Москве превратился в «гребной канал». 1110 человек, исполняя упражнение, в какой-то момент перестроились и создали гоночные лодки-восьмерки», а шесты превратили в весла. Работая ими как гребцы, имитируя в точности все фазы гребли, участники создали легко узнаваемый художественный образ. Казалось, что лодки плывут полным ходом, а гребцы гребут изо всех сил, борясь за победу. Техника построения «лодок» было следующей: корпус лодки был составлен из двух

шестов. Средние двое в «лодке» - гребцы. Рядом с каждым из гребцов снаружи лодки на расстоянии около метра сидит по одному человеку, изображающему уключины. Гребцы держат «весла» - шесты, направленные в стороны. Эти «весла» лежат на неподвижных «уключинах» - на ладонях, повернутых кверху рук с прижатыми к коленям локтями. Гребцы и все в лодке наклоняются вперед, легко заносят весла назад, а затем исполняют гребок, произнося: «Раз! И-и-и... Раз! И-и-и... Раз!», откидываясь при этом резко назад. Конечно, в создании этого эпизода помогли «волны», задорно бегущие навстречу «лодкам», соответствующая музыка, и шумовые эффекты.

В постановке массовых зрелищ на стадионе режиссер и художник учитывают не только рабочее пространство стадиона, но и окружающее пространство, их соотношение, которое влияет на общее решение массового действия. Большое пространство стадиона диктует режиссеру и художнику необходимость создания как центрального пункта действия, так и отдельных опорных точек, которые далее могут стать основными для главных эпизодов массового действия. Режиссеру не следует забывать о том, что на стадионе сложно удерживать внимание нескольких сотен тысяч людей. Следует заранее продумать, как и на чем сфокусировать внимание — точно определить игровые точки. Если все это сделать на макете и «проиграть» все массовое зрелище, выстроить его динамику, композицию массовых сцен, их пластичный образ, определить основные опорные точки — это значительно упростит весь творческий процесс постановки.

Помимо радости творчества массовое представление несет в себе огромное количество трудностей, прежде всего организационного и экономического характера. В крупномасштабном мероприятии творческие идеи могут быть воплощены, только если они задумываются изначально в реальных организационно-экономических формах. На преодоление лавины организационно-экономических трудностей в стадии реализации замысла уходит сил и времени во многие десятки раз больше, чем на решение самых серьезных проблем творческого характера. Ни театр, ни кино как искусства постановочные не знают такой бросающейся в глаза диспропорции между творчеством и экономикой. Это связано с временностью постановочных групп массовых действ, разовостью мероприятий и полнейшим отсутствием какой-либо постоянной производственной базы. В этой области требуются большие перемены. Искусство массовых праздников должно обрести и постоянную постановочную организацию, и собственное производство. И совершенно необходимо и вполне реально сделать рентабельным.

Анализируя методику организации и проведения массовых зрелищ можно отметить два наиболее распространенных вида недостатков. Прежде всего - недопонимание массового зрелища именно как явления искусства, недооценка его художественной стороны. Организаторы массовых зрелищ довольно мало обращаются к эмоциональной сфере восприятия человека, а систематически перегружают его умственное восприятие. Они порой

недооценивают тягу человека к красоте, образному мышлению, а то и просто к веселому, радостному общению, карнавальному веселью, шуткам, смеху.

При таком понимании своих задач массовое действо предстает в качестве некоего организационного комплекса с элементами стандартизации. Один становится похожим на другой. В качестве примера можно сослаться на некоторые праздники профессий, проводов в армию, последнего звонка, специальность, чествования ветеранов. Непременным посвящения условием которых стали такие элементы, как президиум, доклады, речи, сложившийся штамп деления официально-торжественную, на художественно-концертную и танцевально-игровую части. В результате массовые действа, посвященные ярким, значительным событиям, становятся шаблонными безликими, вызывают У участников неудовлетворенности, порой даже раздражения. Речь не идет, разумеется, об отрицании торжественного момента в празднике, об отказе от официальной церемонии по тому или иному случаю. Однако массовое празднество нельзя сводить только к ним, игнорируя его образное сценарно-режиссерское решение, воплощающееся в красочном зрелище, театрализованном митинге или массовом празднестве.

С другой стороны, чрезвычайно серьезным недостатком массового зрелища является, как это ни парадоксально, еще встречающийся подчас нетворческий, пренебрежительный подход сценаристов, постановщиков к этому сложному виду искусства, отношение к нему как к второстепенному делу, не требующему специальных навыков и умений. Необходимо предостеречь режиссеров и сценаристов от непонимания специфики массового праздника как художественного явления, требующего выражения. В результате такого непонимания, сценаристов и режиссеров стремится механически перенести в массовое зрелище опыт драматического театра с его «любовью» к большим диалогам и монологам, тогда как они должны создавать спектакли, в которых не следует увлекаться психологическими нюансами, а помнить, что они имеют дело с искусством большого действия - зримым, создающимся широкими мазками, похожим на плакат.

Также недочетом в искусстве массовых зрелищ и представлений является безвкусица некоторых режиссеров и сценаристов, бросающаяся в глаза гораздо чаще, чем в театре. Обычно безвкусица оборачивается в массовых праздниках эклектичным, похожим на мешанину бездумным сценарием, помпезностью и необоснованным нагромождением деталей, штампованными приемами.

В преодолении этих недостатков большое значение имеет дальнейшее интенсивное развитие массового праздника как особого вида зрелищного искусства, синтезирующего все более расширяющийся комплекс идейно-эмоциональных выразительных средств, утверждающего свою особую драматургию и режиссуру как условие синтеза или как некое специфическое объединяющее начало, некую особую «художественную энергию»,

способную организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино.

Если же учесть, что в массовом театрализованном зрелище его тонкую психологическую разработку заменяет строгая логичность построения и развития темы, высокий эмоциональный накал и ритмическая контрастность каждого номера или эпизода, то становится ясным значение отдельных выразительных компонентов, когда, например, песня, танец, живая картина могут воплотить целый отрезок действия, заменить собой психологическое обоснование поведения героев.

Таким образом, умелый подбор выразительных средств, органическое включение в действие различных видов искусства, отдельных номеров, которые могут воплощать сюжет и развивать тему, являются сутью режиссуры театрализованного массового представления.

Анализируя вышеизложенное можно сделать следующие выводы:

Целями массовых зрелищ являются не только отдых и развлечения, но еще и стремление к одухотворенной личности, воспитание в ней нравственных, этических и эстетических качеств, творчески отражая, воспроизводя действительность в художественных образах.

Театрализация является неотъемлемым компонентом драматургии массовых зрелищ, позволяющая донести в художественно форме определенную идею до массового зрителя.

Театрализованные зрелища - это многогранное общественное явление, отражающее жизнь каждого человека и общества в целом. Являясь неотрывной частью социальной жизни, они соизмеряют с ней жизнь личности и выступают как особый вид человеческой деятельности, выражающей гармонию человека и общества или стремление к ней.

Каждый новый сценарий массового зрелища — это поиск нового решения темы, новых выразительных средств, новых методов эмоционального воздействия.

Сценарий массового театрализованного зрелища является комплексным, в нем синтезирована работа драматурга, режиссера, художника, балетмейстера, композитора.

Монтаж является основным творческим приемом формирования и построения драматургического каркаса театрализованных массовых зрелищ.

Важнейшими монтажными принципами в режиссуре и драматургии массовых зрелищ выступают идейность, строгая логичность и последовательность построения сюжета, ассоциативность сопоставления реальных фактов и художественных эпизодов, внутренняя ритмическая контрастность.

Важной специфической чертой драматургии и режиссуры массового праздника является их синтетический, комплексный характер, при котором универсальным методом создания любого вида театрализованного массового зрелища выступает синтез.

#### Заключение

В результате проведенного исследования установлено, что массовое зрелище по своей сути и форме явление коллективное. Оно в отличие от многих других видов жизнедеятельности человека всегда и непременно – коллективное действо, коллективное переживание, обязательно требующее присутствия и непосредственного участия группы людей. Массовые зрелища возникают только там, где существуют духовные связи между людьми. В жизни каждого народа массовые зрелища занимают свое особое место. Примечательна весьма важная социологическая особенность зрелищ, заключающаяся в том, что народ здесь имеет удачную возможность раскрыть и творчески выразить себя как исторический субъект, непосредственно участвующий в зрелищах.

В прошлом массовые зрелища были одним из главных источников творчества, двигателем культуры. Будний день, даже при наилучшей его организации, врядли может вполне заменить эту творческую функцию зрелища. В человеке постоянно живет потребность в зрелищах. И не случайны многочисленные стремления трансформировать и обновлять зрелища в тех обществах, особенно в больших городах, которые по той или иной причине стали безразличными к ним. Мы считаем, что массовые зрелища в будущем будут представлять собой фундаментальный институт человеческой культуры, а празднование — одну из основных и любимых форм коллективного поведения людей. Весь предшествующий опыт истории человеческой культуры подтверждает то, что потребность в массовых зрелищах является в жизни общества всеобщей и постоянной, при всей изменчивости их форм.

Акцентируя внимание на многоликости массовых зрелищ, в ходе научного исследования, мы определили их характерные черты:

Непрерывность, постоянная живая эстафета праздничности, начиная с древности и до нашего времени.

Связь зрелищ с закономерными ритмическими явлениями жизни: с ритмом природы, с мифологическим временем, с ходом истории, то есть относительная устойчивость массовых зрелищ и постоянное внутреннее изменение их содержания и формы.

Коллективный характер празднеств, отражающий не просто факт участия в них некой массы, а наличие вполне определенной единой общности, считающей зрелища своим достоянием и органичным способом выражения своих ценностей.

Культурная ценность массовых зрелищ, которую хранят, оберегают и передают из поколения в поколение.

В ходе исследования была раскрыта суть массовых зрелищ, она, на наш взгляд, сводиться к следующему:

Эволюция крупномасштабных зрительных образов, то есть категория сценографическая, творческое содружество сценариста, режиссера и

художника приобретает крайне специфические формы. Как правило, художник вступает в работу на самых ранних стадиях - он задумывает праздник вместе со сценаристом и режиссером, являясь их полноправным соавтором.

Чем больше масштаб мероприятия, тем больше фактор зрелищности превалирует в нем над многими незаменимыми в театре средствами выражения идеи и сюжета произведения, иногда почти полностью вытесняя их.

Практически теряют свое значение такие привычные индивидуальные средства актерской выразительности, как нюансы мимики, интонации, жеста. Поэтому вообще вся система образов массовых форм зрелищ принципиально другая, нежели в обычном театре.

Действие развивается не как результат взаимоотношений «персонажей», воплощаемых отдельными актерами, а как результат столкновения обобщающих понятий, облеченных в зрелищную форму динамических символических образов. Это связано с особыми условиями массовых постановок, особыми повышенными требованиями к организации зрительского внимания.

Для того чтобы удержать в состоянии сопереживания зрителя, удаленного от места действия на многие десятки, а иногда и сотни метров, необходимы особые художественные приемы, доходчивые, зрелищные по своей сути.

Используя комплексный подход в соединении сравнительноописательного анализа с искусствоведческим художественностилистическим и историко-культурным анализом, в данном исследовании осуществлена попытка комплексного исследование массовых зрелищ со времен возникновения и до настоящего времени.

На основе анализа, обобщения и систематизации исследуемого материала, была изучена и проанализирована литература по данной теме. Сформулировано понятие «массовое зрелище», что помогло в дальнейшем изучении проблемы. Рассмотрены истоки и основные тенденции становления и развития массовых зрелищ, а также специфика каждого из этапов. Выявлены основные аспекты массовых зрелищ и особенности драматургии и режиссуры массовых зрелищ, а также методика организации и подготовки массовых зрелищ.

# ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ОРГАНИЗАЦИИ И ПРОВЕДЕНИЯ

Барабаш А.В.

## **ВВЕДЕНИЕ**

Сегодня нет ни одного сколько-нибудь значительного события в жизни города, села, района, области, не говоря уже о таких праздниках, как Новый год, 8-е Марта и, конечно, День Победы, которое не было бы отмечено праздничным концертом.

В своих лучших образцах такие праздничные концерты обрели особую сценическую форму, которую мы называем ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ.

Можно смело сказать, что ныне театрализованные тематические концерты стали одной из основных форм современного массового Нетрадиционного театра. Современные театрализованные тематические концерты стали играть одну из немаловажных ролей в духовном воспитании народа, раскрывая в образно-художественной, эмоциональной форме тему события, которому они посвящены.

Основная цель данной работы - обратить внимание на наиболее важные стороны организации и проведения театрализованных тематических концертов. Показать, на что следует обращать внимание; подчеркнуть и осветить этапы работы над театрализованным тематическим концертом, без следования которым невозможно создание и проведение одной из наиболее распространенных сегодня форм современного массового Нетрадиционного театра, призванного, как и любой вид сценического искусства, формировать духовный мир человека, воспитывать его эстетические вкусы.

Это тем более важно, поскольку различные нынешние постановки со всей остротой обнаружили, что многие из них страдают весьма существенными недостатками, значительно снижающими их эмоционально-художественное воздействие на зрителей. Происходит это чаще всего из-за неверного понимания существа такого концерта, его творческих и организационных особенностей.

Нередко приходится сталкиваться с тем, ЧТО концерт, который начинается специально литературнонаписанного пролога ИЛИ музыкальной композиции, считаются театрализованным тематическим концертом, в то время как театрализованные тематические концерты - это сценическая форма, имеющая свои законы художественные принципы и свои «условия игры», знание которых поможет людям, причастным к их осуществлению, - избежать невольных ошибок.

## ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ТЕМАТИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

Что подразумевается под словом «тематический», особых объяснений не требует. Это значит, что его содержание раскрывает определенную тему, связанную с тем событием, которому посвящен концерт. Номера самых

различных жанров присущими им средствами (словом, пением, танцем, музыкой) с разных сторон освещают эту тему. Иначе говоря, содержание каждого номера, так или иначе выраженное исполнителями, работает на одну общую для них тему и идею - тему и идею концерта.

А вот понятие «театрализованный» до сих пор имеет разное толкование. Одни подразумевают, что оно означает наличие в концерте ведущих, другие - наличие сценок-интермедий, отрывков из спектаклей. Третьи - наличие пролога и финала и т.д.

На самом же деле, и тут у людей, осуществивших не один театрализованный концерт, нет разногласий.

«Театрализация» означает, что такой концерт, прежде всего, имеет единый художественный сценический образ, для создания которого используются выразительные средства, присущие театру, театральному действу. А именно:

Сюжетный ход (не сюжет, а сюжетный ход). Порою не столько внешний, сколько внутренний, ассоциативный, давший возможность не только объединить сквозным действием отдельные номера концерта в единое представление, но, и это главное, - раскрыть его через сценическое действие - основное выразительное средство театра. Например, вводя актерские задачи и мизансценирование даже в те номера, которые в силу жанра и традиций их не предполагают. Скажем, в выступление академического хорового коллектива.

**Ролевую персонификацию ведущих,** иначе говоря, выступление ведущих от лица персонажей, от лица сценических образов.

#### Сценографию.

Специально созданное оформление, определяющее и выражающее образ всего концерта и отдельных его эпизодов; использование игрового света, фоновой музыки, шумов и других элементов, создающих нужную в данном эпизоде и во всем концерте определенную и точную сценическую атмосферу.

Таким образом, театрализация - это прием, в основе которого лежит использование тех или других (или всех вместе) характерных для театра выразительных средств для создания неповторимого, яркого, присущего только данному концерту художественного сценического образа.

Именно театрализация дает возможность более глубоко и доходчиво раскрыть содержание концерта, усилить его восприятие, эмоциональное воздействие на зрителей.

Ставя перед собой задачу создать концерт, решенный в *единой художественной форме*, которая становится одной из самых важных (наряду с идеей и содержанием) частей подлинно художественного произведения, мы сознательно прибегаем к театрализации.

Однако, введение элементов театрализации, и прежде всего сценического действия, не может быть самоцелью режиссера-постановщика. Более того, любой режиссер театрализованного концерта обязан помнить,

что вводимые им элементы, приспособления, выразительные средства никоим образом не должны нарушать смысла и характера выбранных для концерта номеров. Ибо театрализация служит усилению их идейно-художественного содержания; помогает, а не метает исполнителям; создает условия для наиболее яркого выражения мысли номера.

# ЗАМЫСЕЛ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

Замысел, задумка - начало любого творчества. Любой творческий процесс начинается с придумывания первоначального образного наброска (эскиза) будущего произведения, который является как бы первой ступенькой творческого акта. С задумки начинает свою работу не только писатель, художник, композитор, драматург, режиссер, но и рабочий, создавая новый резец, изобретатель, конструируя новую машину, модельер, придумывая новый фасон платья. Собственно, результат чего-либо созданного человеком - это завершение определенного процесса, вначале которого была «задумка», видение будущего создания.

Так и художественное творчество начинается с *образной* задумки будущего произведения, т.е. с поиска *образно-художественного замысла*. Процесс этот сложный, не однозначный, очень индивидуальный. Более того, даже у одного и того же режиссера, в зависимости от конкретных условий, он проходит по-разному. И все же существуют общие для всех режиссеров положения (если хотите - законы), без знания которых замысел будет рождаться случайно, стихийно, а если он и родится, вряд ли воплотится полностью.

В теории искусства творческий процесс делится на три этапа:

- 1 познание и творческая переработка впечатлений, знаний действительности;
  - 2 возникновение художественного замысла;
  - 3 реализация замысла, его воплощение в произведение искусства.

Обращение к теории не случайно. Поиск и нахождение режиссерского замысла начинаются с процесса познания, изучения, анализа всех предлагаемых обстоятельств будущего концерта: темы (сбора и изучения документов, фактов, литературы, иконографии и других материалов, связанных с событием, во имя которого ставится концерт), т.е. с изучения предлагаемых обстоятельств внутреннего порядка, и изучения условий и возможностей практического осуществления концерта (наличия творческих сил, особенностей сценической площадки, технических, финансовых возможностей и т.п.) - обстоятельств внешнего порядка.

В искусстве познание не есть только одновременное накопление и осознание всех исходных данных. Оно имеет определенную действенную цель - создание художественного произведения. Поэтому в результате процесса познания, в результате целеустремленности и целенаправленного

действия художника к его сознании возникает образное видение не только художественного замысла, но и путь его реализации. Возможность предвидеть желанную цель, представить себе результат своей деятельности обостряет и усиливает способность человека отбирать из множества случайных связей и впечатлений именно те, которые необходимы для решения поставленной им перед собой задачи. Например, художникживописец, прежде чем написать задуманную картину, длительное время собирает материал, изучает быт и нравы, костюмы, пишет бесчисленное проникает набросков, этюдов, В сущность социальных человеческих отношений и т.д. И только тогда, когда в его сознании, под влиянием собранного и изученного материала, возникает, пусть поначалу не очень подробное, но зримое представление будущей картины, он приступает к ее написанию, т.е. приступает к воплощению задуманного. Конечно, это не означает, что все им накопленное будет изображено на полотне. Но он никогда не жалеет о потраченном времени, так как все изученное и собранное в предварительной работе дало ему возможность создать картину, которая своим образным решением волнует людей, будит их мысли и чувства.

То же самое, или почти то же, происходит и в творчестве режиссера, который для того, чтобы осуществить постановку концерта (представления, спектакля), должен проделать работу по познанию и накоплению материала, которая является если не первым, то одним из шагов к возникновению у него замысла будущего произведения.

Почему одним из шагов? Дело в том, что даже доскональное знание всех предлагаемых обстоятельств останется мертвым, не приведет к желаемой цели, если не будет одухотворено режиссерской творческой фантазией. Способность, умение воображать, выдумывать, придумывать - одна из самых важных сторон творчества. Заниматься искусством, не обладая творческой фантазией, - дело бесплодное. Фантазия в искусстве есть акт художественного мышления. Она пронизывает весь творческий процесс. Вот почему, ведя разговор о поиске и рождении режиссерского замысла, нам стоит поговорить об этом подробнее.

Фантазия - изобретательная сила ума - в той или иной степени свойственна любому человеку и относится к психологической стороне его Заключается способности деятельности. она В человека создавать представления И мысленные ситуации, никогда целиком не воспринимавшиеся им в действительности.

А это означает, что человек не может воображать, фантазировать «на пустом месте»: Новые представления создаются на основе уже имеющихся путем их преобразования. Наше воображение комбинирует и преобразует прежние образы и представления в новые, до этого момента не существовавшие. Причем создаются они, прежде всего, в нашем сознании мысленно.

В то же время возникающие в нашем сознании новые образы - как одна из форм отражения реальной жизни - не есть простая механическая комбинация, слепок впечатлений бытия. Они (образы) могут значительно отличаться от первоначальных восприятий, слагаться в причудливые облики. мифологические кентавры, сказочные русалки, египетских пирамид, химеры не существуют в реальной жизни - их создала человеческая фантазия. Но давайте присмотримся к ним внимательно, и мы обнаружим, что отдельные части всех этих фантастических полулюдей полуживотных - девушка с хвостом рыбы и чешуей, лев с лицом человека и т.д. - существуют в реальной жизни. Это человеческая фантазия соединила вместе. И не просто соединила, наделила их a существующими В жизни. В психологии ПОД термином подразумевают не только зрительные представления, но и слуховые, осязательные восприятия и ощущения - все богатство бытия. Образное видение будущего концерта приобретает конкретность во всех своих слагаемых.

Ведь сам по себе замысел не есть что-то застывшее, не догма. Что-то будет уточняться, в некоторых деталях даже в процессе репетиций видоизменяться, но суть его уже не изменится. Вот почему просмотр и отбор номеров - один из самых важных моментов в работе над концертом.

Только на первый взгляд может показаться, что это дело простое. На самом деле это не так. И здесь есть свои особенности и своя последовательность.

Практика показала, что наиболее эффективно процесс просмотра и отбора номеров происходит тогда, когда ему предшествует предварительная встреча постановщика и постановочной группы с исполнителями и руководителями всех коллективов, которые намечены для участия в концерте.

Помимо рассказа о целях, задачах, теме и идее будущего концерта, объявления плана работы (графика репетиций и выпуска) очень важно для постановщика установить подлинно творческий контакт с руководителями коллективов. Многое здесь зависит от такта режиссера, от умения выслушать и принять пожелания руководителей коллективов, от их уверенности, что постановщик проявит максимум бережности к отобранным номерам.

Поскольку просмотр должен носить целенаправленный характер, важно на этой же встрече выяснить, какие номера вообще имеются в репертуаре коллективов, какие из них предполагается показать постановочной группе; обговорить порядок (расписание) просмотра и другие организационные вопросы. В их числе следует назначить и ответственного за ведение просмотра.

При просмотре номеров необходимо обращать внимание не только на их содержание (подходят ли они теме концерта), на качество их исполнения, но и на их временную протяженность, на требующиеся для их исполнения аксессуары, характер музыкального сопровождения, состав музыкантов и т.д.

Одновременно следует отмечать для себя те номера, которые нуждаются в доработке, помня при этом, что изменения или сокращения номеров недопустимы без учета их собственной формы, содержания, внутренней драматургии и, конечно, без согласия их постановщиков.

Обычно просматривает номера постановочная группа во главе с постановщиком. Ha таких просмотрах, как правило, руководители стремятся коллективов показать своих подопечных как онжом разностороннее. Этому не надо противиться, т.к. это дает возможность постановочной группе ближе познакомиться с творческими возможностями коллектива и его репертуаром.

Во время просмотра обычно берется на заметку больше номеров, чем войдет в концерт. Но уже после просмотра постановочной группе следует определить, какие именно номера войдут в программу концерта, руководствуясь при этом не только художественными соображениями, но и тем, что концерт в одном отделении может длиться не более 90-100 минут сценического времени, а в двух отделениях не более 110-120 минут. Причем второе отделение, пусть на несколько минут, но должно быть короче. Нельзя забывать, что затянутый концерт утомляет зрителей, снижает впечатление. Поскольку каждый номер в среднем длится 5-6 минут, то в концерт в одном отделении, помимо пролога и финала, включается 12-14 номеров, а для концерта в двух отделениях выбирается 18-20 номеров. Окончательно программа концерта составляется после создания и утверждения сценария.

## СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

уж сложилось на практике, что при создании театрализованных тематических концертов, массовых представлений и праздников в роли авторов чаще всего выступают их режиссерыпостановщики. И не только потому, что профессионалы-драматурги в силу разных причин не пишут такие сценарии и поэтому режиссерам приходится брать в руки перо, но и потому, что в этом виде сценического искусства первичным является не драматургический, а режиссерский замысел. Вернее, режиссерский замысел концерта, представления является и замыслом драматургическим. Именно он подсказывает пути драматургического решения сценария, подсказывает и определяет построение его действенной линии. Нигде так не связаны взаимным творчеством режиссер и автор, как в массовых формах театра. Не случайно авторы сценариев, по которым были осуществлены лучшие театрализованные концерты и которые публикуются в различных сборниках и журналах - режиссеры: И.М. Туманов, И.А. Моисеев, Р.И. Тихомиров, А.Д. Силин и другие. Правда, всем им не чужд и литературный дар.

В тех же случаях, когда режиссер не обладает литературными способностями и сценарий пишется драматургом или специально созданной

авторской группой, все равно они должны работать в теснейшем контакте с режиссером.

В то же время осмысление темы на уровне замысла помогает правильно сформулировать идею, т.е. главную мысль, которую будет нести концерт и которую зритель должен понять. Так вот, правильное осмысление темы и идеи помогает режиссеру отобрать из всего многообразия материалов, связанных с событием, которому посвящается концерт, и из репертуара коллективов и исполнителей все то, что наиболее точно и ярко их выражает.

Конечно, не только тема и идея определяют отбор коллективов и исполнителей (номеров). Решающую роль в выборе того, какими художественными средствами будут выражены тема и идея, играет образное решение концерта, т.е. его замысел и форма его воплощения.

Говоря о форме театрализованного тематического концерта, имеется в виду не только форма постановки: «представление», «концерт-обозрение», «концерт-митинг», «концерт-рапорт» и т.д., а и его композиция, сюжетный ход, темпоритм, сценография, характер выразительных средств, которыми будет пользоваться режиссер.

Но при этом нельзя забывать, что в выборе той или другой формы играет роль и *личное пристрастие* режиссера. Важно только не оказаться в плену сложившихся традиций. Живость и сила творческого воображения помогают режиссеру на всех этапах работы над концертом, но особенно при поиске замысла, когда он сосредоточенно, упорно ищет образное решение будущего концерта. Следует заметить, что процесс поиска идет не только сознательно, но *и подсознательно*.

До тех пор, пока у нас, в нашем сознании, не зародится и в какой-то мере не выкристаллизуется замысел, мы постоянно думаем о нем. Не случайно академик И.П. Павлов называл этот процесс *«неотступным думаньем»*. Ведь на практике весьма редки случаи, когда замысел возникает сразу и во всей полноте. Обычно он зарождается как *предчувствие*, *ощущение* будущего произведения. И постепенно обрастая подробностями, принимает все более и более отчетливую форму. В этом смысле процесс рождения замысла можно сравнить с процессом проявления фотопленки, когда перед фотографом все отчетливее и отчетливее проясняется отснятое им.

Момент первоначального **«озарения»** не возникает сам по себе. Он тоже результат внутреннего процесса, идущего в нашем сознании, процесса «неотступного думанья». Именно это приводит к тому, что в какой-то определенный момент, в результате какого-либо, чаще всего внешнего, толчка и вызванных им ассоциаций, все накопленное в сознании режиссера переходит в качественно новое образование: в **мысленно увиденное образное решение концерта.** 

Толчком может стать и какой-то факт, вдруг поразивший режиссера при изучении материала, связанного с событием, или возникшая ассоциация по теме концерта, или какая-то строка песни, неожиданно услышанная поновому, или один из предварительно просмотренных номеров. Кстати, у

многих режиссеров-постановщиков театрализованных тематических концертов нередко замыслы возникали во время предварительного просмотра номеров. Предугадать, **что** явится толчком для фантазии, что ее разбудит, невозможно.

Ну, а если «толчка» нет и замысел при всем «неотступном думанье» не возникает? А дату концерта отодвинуть нельзя. Надеяться, что «приснится»? Прежде всего, это бесполезно - может и не «присниться». Во-вторых, «неотступное думанье» относительно быстро приводит к желаемому результату. В-третьих, - и это, пожалуй, главное - есть способ, который может разбудить фантазию.

Если фантазия режиссера «спит», что у него, как и у любого творческого человека, случается очень редко, следует сознательно удивительное свойство нашего ума - способность ассоциативного мышления, способность выстраивать ассоциативный ряд. Ведь любое (обозначающее предмет или понятие), картина, произведение, как правило, вызывают в нашем сознании определенное ощущение, видение. Причем каждое новое видение вызывает следующее, создавая своеобразную цепочку - «ряд». Например: весна — трава - шелест листвы... ветер... Дружба - рукопожатие - круг людей - хоровод... Зеркало солнечный зайчик - луч лазера - ученые, склонившиеся над снимками Земли, - глобус - волчок - калейдоскоп... И так далее. Это так называемые прямые ассоциации. Существуют и более сложные. Например: лодка - банка - солнце - свиток... Возникновение того или другого ряда ассоциаций зависит от внутренних, психофизических качеств человека, от особенности его мышления, от его памяти, образа жизни, жизненного опыта, знаний и т.д.

Конечно, само по себе выстраивание ассоциативного ряда ничего не даст, если каждое возникающее видение в этой цепи режиссер не будет.

Механизм возникновения ассоциаций - не предмет нашего разговора. Нам важно то, что человек обладает такой способностью, и то, что мы можем использовать эту способность в нужных нам целях, **соотносить** с тем, может ли оно выразить образное решение замысла, стать образным ходом для концерта.

Стоит только разбудить и направить в нужное русло свою фантазию. Не брать уже использованное, а находить новое. Сегодняшний зритель не принимает примитивности режиссерского мышления. Тот, кто обращается к постановке театрализованных тематических концертов, должен уметь, как любой художник, оценивать прошлое через настоящее. Чутко понимать прошедшее с сегодняшней точки зрения.

Ощущение новых ритмов, умение подмечать типическое, нахождение красок зависят от глубины постижения жизни, от гражданской, идейной позиции, от мировоззрения режиссера.

В то же время поиск нового не означает выдумывания чего-то оригинального ради оригинальности. Повторяю, поиск нового должен основываться на знании и ощущении сегодняшнего дня, сегодняшней жизни

во всей ее сложности и многогранности. «Мысль режиссера дает неожиданные свежие сценические решения только тогда, когда она развивает идею, связывая эту идею с современностью». Важно, чтобы найденный режиссером образ не только будоражил его фантазию, давал возможность увидеть, как будет раскрываться весь концерт, каждый эпизод его, его сюжетный ход, а в данном конкретном случае являлся, по убеждению режиссера, единственно правильным решением, дающим возможность наиболее полно и ярко раскрыть тему и идею концерта.

Своеобразие драматургии театрализованного тематического концерта в той части ее, которая влияет непосредственно на постановочную работу режиссера, заключается в том, что она по своей сути является синтезом, как разнообразных, существующих самих по себе, номеров различных жанров, документов, музыкальных произведений, фрагментов из кинофильмов и т.п., отобранных режиссером в процессе изучения материалов, так и того, что специально создается (ставится, пишется, снимается) для данного концерта. Поэтому режиссеру, его ставящему, необходимо владеть приемами монтажа, хорошо знать его принципы, поскольку монтаж - один из основных, если не главный способ синтеза номеров и других смысловых и действенных элементов театрализованного тематического концерта. Это первое.

Второе. В отличие от пьесы, *главным действующим* лицом театрализованного тематического концерта является не герой, личность, а **народ.** 

Именно народ является основной действующей силой, главным героем в театрализованном тематическом концерте. (Как и в массовом представлении). Народ, понимаемый и воспринимаемый не как сумма одинаковых частиц, а как коллектив многообразных личностей, наделенный единой волей, желанием, целью. Исходя из этой особенности драматургии, режиссер не ставит своей задачей психологически разработать и выявить характеры отдельных личностей, а стремится выразить поступки героя концерта - народа, прибегая к таким выразительным средствам, как символ, метафора, аллегория, плакат и т.п., т.е. средствам, ведущим к обобщению. Отсюда и подход сценариста и режиссера к постановке массовых сцен в театрализованном тематическом концерте.

### О конфликте и сюжете

B «конфликт» драматургии понятием подразумевается ПОД столкновение, борьба, на которой построено развитие сюжета. Область, в которой развертывается борьба героев, так же безгранична, как и в жизни. Это - столкновение идей, желаний, мнений, характеров, мировоззрений и т.п. Вырастает конкретной данном произведении конфликт ИЗ В драматургической коллизии, драматической ситуации, созданной автором, исходя из темы и идеи.

Под сюжетом, как известно, понимается ход повествования о событиях, способ развертывания темы.

Но в драматургии массовых форм театра, в частности, театрализованных тематических концертов, мы большей частью имеем дело не с конфликтом, а с драматической ситуацией, коллизией, которая, в свою очередь, выражается не сюжетом, а сюжетным смысловым, чаще всего ассоциативным, драматургическим ходом.

В понятиях «драматическая ситуация», «драматургический ход» есть, пусть неуловимая, специфическая особенность, вносящая дополнительный смысл в принятые в литературоведении понятия «ситуация» и «сюжет». Ведь «ситуация» может и не содержать открытого столкновения, конфликта. Понятие «драматическая ситуация» в данном случае означает, что в поисках сюжетного хода режиссер-автор обязан найти такой драматургический прием, который не только свяжет отдельные номера и эпизоды концерта, но и действенно раскроет событие, которому он посвящен.

Именно драматургический сюжетный ход, связанный с темой и идеей концерта, позволяет в определенной логике выстроить его действенную линию (развитие действия), используя для этого синтез номеров (фрагментов) как основной драматургический прием. Ведь «сценариям массовых сценических форм присущи иные средства выразительности, иной образный строй». В то же время сюжетный драматургический ход, являясь составной частью замысла, определяет и композицию концерта.

#### О композиции и сюжетном ходе

Понятие «композиция» означает обусловленное содержанием, характером и назначением построение художественного произведения, которое во многом определяет его восприятие. Композиция - важнейший организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и целостность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому.

Но ведь мы имеем дело с особым видом художественного произведения - со сценарием концерта. В этом случае понятие «композиция», помимо сказанного, подразумевает не только простое установление порядка номеров (эпизодов), а еще такое их чередование, которое наиболее полно и образно выразит главную мысль концерта и в то же время обеспечит нарастание его темпоритма и эмоционального воздействия на зрителя.

Поиск и нахождение композиции концерта - один из важнейших этапов в процессе создания театрализованного тематического концерта, в конкретизации его замысла, его решения.

А коль скоро сюжетный драматургический ход, как мы только что говорили, образно выражает логику развития действия, то для того чтобы выстроить композицию концерта, режиссер должен придумать такой сюжетный ход, который, точно и ярко выражая тему и идею концерта, позволит как бы нанизать все номера (эпизоды) на один стержень.

Поиск сюжетного драматургического хода - дело не такое легкое, как может показаться на первый взгляд. Приходится мысленно перебирать десятки подсказываемых фантазией ходов, каждый из них соотносить с

замыслом, пока не найдется тот единственный, который позволит образно выявить идею, тему, сверхзадачу и содержание концерта, а также в определенной логике выстроить его сквозное действие.

Однако тот или другой сюжетный ход сам по себе останется мертвым, если фантазия режиссера (сценариста) не подскажет художественные образные пути его выражения - в построении действия каждого эпизода и всего концерта в целом.

Последовательность построения номеров в программе подчиняется существующим, разработанным долголетней практикой, правилам: разнообразию в концерте жанров и нарастанию его темпоритма, которые, в свою очередь, исходят из закона зрительского восприятия.

Выстраивая программу, заботясь о том, чтобы зрительский интерес к концерту все время не ослабевал, режиссер должен каждый раз думать, как зритель воспримет тот или другой номер в данном месте концерта, как воспримет их сочетание и т.д. При составлении программы любого сборного (дивертисментного) концерта режиссер обычно старается не ставить рядом номера, одинаковые по характеру, жанру и стилю, темпу и ритму и т.п. К этому следует добавить, что в дивертисментном концерте не все жанры стыкуются. Так, скажем, выступление скрипача, исполняющего классический репертуар, плохо воспринимается после выступления духового оркестра; или - номер классического балета после частушек и т.д.

Один из самых современных приемов композиционного построения сборных (дивертисментных) концертов - построение «блоками», когда номера различных жанров группируются в эпизоды («блоки») по каким-либо внешним или внутренним признакам. Например, выступления скрипача, исполнителей классического танца, арий из опер, классических романсов - в филармонический блок; выступления народного хора, оркестра русских народных инструментов, народные танцы, пляски - в народный блок; фольклорные номера - в фольклорный блок; эстрадные номера в эстрадный блок; спортсмены, акробаты, жонглеры, фокусники - в спортивно-цирковой блок и т.д.

Выстроенный таким образом концерт состоит, если можно гак сказать, из «ожерелья» маленьких концертов, связанных между собой крепкой нитью.

Но как бы ни был построен дивертисментный концерт, установленный в нем порядок номеров должен «работать» на то, чтобы концерт шел легко, слаженно, четко, в том числе и технически.

Последнее может произойти только в том случае, если режиссер будет учитывать все обстоятельства, связанные с каждым номером. А именно: количество участников, откуда и куда уходят исполнители, протяженность номера во времени, какое пространство сцены необходимо для него, характер аккомпанемента и число аккомпанирующих, где и как они располагаются, какие требуются детали оформления, реквизит, с чего начинается и как заканчивается номер и т.д.

При составлении композиции концерта все это режиссеру необходимо знать. Но запоминать не обязательно. Существует способ, прием составления порядка номеров, значительно облегчающий эту работу, освобождающий режиссера от необходимости все «держать в голове».

Для этого на каждый номер будущего концерта режиссер заводит небольшую карточку, куда он заносит все данные о номере: название, жанр, количество участников, метраж, аккомпанирующий состав, сидят они или стоят, состав инструментов, реквизит, оформление, костюмы и другие особенности номера. Пользуясь этими карточками, режиссер начинает раскладывать своего рода «пасьянс». Сначала определяет первый номер, затем последний. Если концерт должен состоять из двух отделений, то затем определяется последний номер первого отделения и первый номер второго. После этого - какие номера пойдут в первом отделении, какие во втором. А уж потом подбирается порядок номеров в поисках лучшего варианта. Такой способ не только технически облегчает работу: переложить карточку с одного места на другое значительно проще, чем каждый раз заново переписывать порядок номеров, но и дает возможность все время соотносить поиск порядка номеров с замыслом концерта. Ибо при каждой новой комбинации возникает новое наглядно зримое видение концерта.

Все, что сказано о композиции сборного (дивертисментного) концерта, обязан знать и режиссер театрализованного тематического концерта. Но в отличии, от сборного, в театрализованном тематическом концерте блоки, а точнее, его эпизоды создаются по принципу смысловых, в том или другом повороте раскрывающие тему и главную мысль концерта.

При этом каждый эпизод такого концерта имеет свой собственный сюжетный ход, свою завязку, развитие действия, кульминацию и развязку. При этом, и это очень важно для театрализованного тематического концерта, все его эпизоды логически и художественно тесно связаны между собой общей темой концерта, его сюжетным ходом, имея относительную самостоятельность, они, по сути, являются частью целого. «Каждый эпизод несет определенную структурную нагрузку... Готовит то, что мы называем «площадкой» для последующего движения. Нанизываясь друг на друга, взрывчатый постепенно накапливают материал, кульминации». Значит, продумывая содержание и построение каждого эпизода, режиссер (или сценарист) должен, во-первых, определить его тему так, чтобы она органически соотносилась с темой всего концерта; во-вторых, отобрать в эпизод те номера, которые в результате создадут и его внутреннюю драматургию, и ее внешнее выражение.

## О ПЕРВОМ И ПОСЛЕДНЕМ НОМЕРЕ КОНЦЕРТА

Предмет особых раздумий постановщика и сценариста - первый и последний номера концерта (пролог и финал).

Не секрет, что успех концерта во многом зависит от его начала. Именно оно должно настроить зрителя на нужный лад, задать концерту верную

тональность, и в то же время быть своеобразным эпиграфом, то есть в образной форме раскрыть главную мысль концерта.

Когда-то считалось, что наиболее эффектные номера следует приберегать на конец концерта, а с чего начинать — это, мол, неважно. Действительно, концерт надо строить таким образом, чтобы зрительский интерес к нему нарастал. Верно и то, что динамика концерта тяготеет к заключительному номеру. И все же при этом нужно помнить, что успех всего концерта в определенной степени зависит от его начала, от его первого номера. Ибо начало придает концерту верный ритм и верный настрой.

Придя на концерт, зритель, с одной стороны, пребывает в состоянии ожидания чего-то интересного (иначе он не пришел бы на концерт), а с другой — несколько насторожен: он не знает точно, что его ждет. Зритель психологически как бы находится в состоянии неустойчивого равновесия. И от первого номера зависит, заинтересуется ли он происходящим на сцене или его сразу постигнет разочарование. Вернуть подорванное доверие зрителя к концерту неимоверно трудно. Надеяться на то, что «припрятанные» номера все потом поправят, - по меньшей мере, наивно. Вот почему начало концерта всегда должно быть ударным, интересным, неожиданным, таким, чтобы целиком завладеть вниманием зрителя.

Тем более сказанное важно для начала театрализованного тематического концерта, которое, как правило, предстает как его пролог. Но пролог в театрализованном концерте выполняет одну весьма важную функцию. Он одновременно является и его завязкой. Так же как Финал (последний номер) является его и одновременно развязкой, его точкой. Характер Пролога и Финала, их содержание должны соответствовать замыслу концерта, а тональность - его строю мыслей и чувств.

К сожалению, когда речь идет о театрализованных тематических, особенно праздничных, концертах, считается обязательным начинать их с пышного торжественного пролога. С фанфар, сводного хора, оркестра и т.п. Вот уж в этом нет нужды. Исходя из своего замысла, режиссер может решить пролог иначе: не прибегая к парадности, помпезности, и все же сохранить его высокую праздничную ноту.

После того как режиссер (сценарист) определил содержание эпизодов, Пролога и Финала и их образное решение; определил последовательность эпизодов, т.е. вчерне выстроил композицию концерта, следует перейти к поиску композиционного построения самих эпизодов; решить, какие номера и в каком порядке войдут в них, одновременно находя принципы их сочетания в каждом эпизоде.

#### О монтаже эпизодов

Сегодня одним из самых действенных методов композиционного построения эпизодов является так называемый **«прием монтажа».** 

В кинематографическом искусстве монтаж - это смысловое соединение кадров, выявляющее их взаимную связь по содержанию, изобразительному

решению, ритму и т.д., создающее единство эпизода и фильма в целом и служащее раскрытию идейно-художественного содержания произведения.

А разве при решении композиции эпизода, т.е. при монтаже эпизода, театрализованного тематического концерта режиссер не ставит перед собой такую же цель? Ведь он тоже стремится создать в эпизоде такую связь номеров и всех его фрагментов изобразительного решения, которая будет раскрывать и его содержание, и идейно-художественное содержание всего концерта.

Как и в кино, монтаж номеров в театрализованном тематическом концерте не есть их механическое соединение, а своеобразный **сплав**, рождающий качественно новое художественное произведение.

Построение, порядок номеров при монтаже определяется целью, которую ставит перед собой художник (режиссер, сценарист). При этом огромное значение имеют его индивидуальные творческие качества, характер его ассоциативного мышления, его гражданская и художественная позиция. Поэтому вариантов монтажа может быть великое множество. И все же все многообразие монтажных приемов можно свести к трем типам.

Последовательный, когда все фрагменты эпизода, в том числе и номера, выстроены в определенном логическом порядке, продолжая один другой. Чаще всего в его основе лежит временная или хронологическая последовательность.

Второй тип монтажа — *параллельный*, в нем действие происходит одновременно, дополняя и обогащая друг друга по принципу прямой или контрастной параллели.

Кстати, при параллельном монтаже часто используются полиэкраны. Это когда одновременно одно действие идет на сцене, а другие в это же время идут на двух (трех, четырех, пяти) экранах, во-вторых, создавать из родственных по темам номеров или музыки, или по другим признакам, своеобразные сюшты. Естественно, что создание таких «сюит» требует специальных репетиций, которые постановщик проводит совместно с музыкальным руководителем и балетмейстером концерта.

Соединение разножанровых номеров по «сюитам» имеет еще одно достоинство. Оно дает режиссеру возможность создавать внутри концерта интересные, выразительные, динамические сюжетно-тематические сценки, которые очень хорошо принимаются зрителями. И это не случайно. Ведь соединение номеров в сюжетно-тематические сценки и есть обогащение их (номеров) элементами театрализации.

Говоря о композиции театрализованного тематического концерта, необходимо подчеркнуть, что все сказанное не есть догма. В конечном счете, композицию концерта, прежде всего, определяет его замысел.

В театрализованных концертах принципы сочетания номеров могут быть и другими. С точки зрения догматиков, «неграмотными». Важно, чтобы сочетание номеров было оправдано художественно-образным решением концерта.

#### О ЦЕЛОСТНОСТИ КОНЦЕРТА

Для этого ему необходимо найти образный прием, который, зримо выражая сюжетный ход и сквозное действие, даст возможность связать все его эпизоды и создать из них действенную неразрывную цепь последовательно развивающихся событий.

Чаще всего в театрализованных тематических концертах используется прием введения в них одного или нескольких ведущих, которые, произнося специально написанный или подобранный текст, связывают эпизоды между собой необходимым информационным материалом.

Но полагать, что ведущие выполняют в концерте вспомогательные функции, - серьезно ошибаться. Ведущий (ведущие) в театрализованном тематическом концерте обретает значение одного из главных действенных лиц. Он действует, прежде всего, словом, которое является наиболее ярким выразительным средством идеи концерта.

Ведущий - не персонаж, декларирующий идею. Не случайно в Толковом словаре Вл. Даля слово «вести» разъясняется не только в значении «вести за собой», «указывать путь», что само по себе немаловажно, а и «раздумывать, задумываться о чем-то».

Ведущий и ведет концерт, и вводит в него зрителей, и комментирует происходящее на сцене, и может вмешиваться в действие. Задачи ведущего как действующего лица - весьма широки. Но в любом случае его роль несет идейную нагрузку концерта. Именно Ведущий, более чем кто-либо другой, выражает идею концерта.

Как действующее лицо Ведущий может представать перед зрителем в образе нашего современника, что чаще всего и бывает, а может и в образе определенного персонажа (студента, архивариуса, репортера, солдата и т.д.). То есть быть наделенным профессией с присущими ей чертами характерности. Что в свою очередь дает возможность, если он не выступает от своего собственного лица, создать образ, сыграть роль. Тем самым Ведущий, как определенный персонаж, приобретает дополнительную силу воздействия на зрителей. Вспомним, что говорилось о театрализации.

И еще одна особенность роли Ведущего в театрализованном тематическом концерте. Зритель воспринимает его как обобщенный образ, как некий живой символ поколения, класса, группы людей, от имени которых он ведет концерт.

Чаще для Ведущего пишется или подбирается стихотворный текст. Это не авторская прихоть. Дело в том, что в стихах предельно сконцентрирована мысль, выраженная в лаконичной форме, имеющая четкую ритмическую основу. Стихи несут в себе определенный строй чувств, высокий эмоциональный накал.

Конечно, слово, являющееся самым ярким носителем темы и идеи, единственное выразительное средство, их раскрывающее. Как и Ведущие - не единственный прием создания целостности концерта. Связывать эпизоды или

номера концерта в единое смысловое действие может не только слово. Современный сценический язык, выразительные средства, находящиеся в руках режиссера, да и сама аудитория, легче всего воспринимающая сегодня ассоциативные связи, позволяют для этой цели использовать или специально подобранные кинокадры (слайды), или проходящую лейтмотивом песню, или специально поставленные пластические (пантомимические, хореографические) миниатюры-композиции, или «живые картины», или определенным образом подобранный звукошумовой ряд и т.п.

Часто режиссеры (сценаристы) связывают эпизоды не одним каким-либо приемом, а прибегают к их синтезу. Например, используя в сочетании с идущей фоном музыкой слова или пантомимические миниатюры, живые картины (барельеф), или сочетая все это вместе. В конечном счете, это зависит от образной формы, в которую «одет» концерт. Скажем, концерт задуман, как торжественная песня, как гимн Родине, как музыкально-поэтический рассказ. Естественно, что в таком концерте режиссер (сценарист) в качестве связок между эпизодами использует стихи и музыку.

Находить приемы связок эпизодов, как и их тем, композиций, сюжетных ходов, не обязательно после нахождения сюжетного хода концерта. Бывает наоборот: именно сюжетные ходы эпизодов, прием их соединения подсказывают сюжетный ход всего концерта. То и другое может происходить одновременно, что, кстати, случается чаще всего. Творческий процесс работы режиссера и сценариста, как и у любого художника, не однозначен, многое в нем идет одновременно, параллельно.

## СПЕЦИФИКА РЕЖИССУРЫ ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

#### ТЕМПОРИТМ КОНЦЕРТА

OT выстроенной верно композиции всего театрализованного тематического концерта и каждого его эпизода зависит его динамика, его темпоритм. И хотя темп - понятие, относящееся к течению выступления во времени (быстро или медленно), то есть понятие, относящееся к внешнему проявлению хода концерта, эпизода, а ритм - понятие, относящееся к внутренней динамике исполнения (пульс внутреннего сценическом искусстве эти понятия взаимосвязаны. Действие на сцене не может проходить (действующее лицо, исполнитель не может жить на сцене) только в ритме или темпе. Поэтому мы и говорим «темпоритм» номера, эпизода, концерта. Именно В верно найденном темпоритме театрализованного тематического концерта заложен успех его восприятия как единого непрерывно и стремительно развивающегося действия, как концерта, идущего на одном дыхании.

Но верный темпоритм концерта отнюдь не означает плавное, постепенное его развитие. Наоборот, современный выразительный язык режиссера чаще всего использует синкопированное построение темпоритма:

чередование номеров, которое приводит к резкой, контрастной смене ритмов. Иногда, чтобы подчеркнуть значимость эпизода или номера (поставить акцент), режиссер сознательно прибегает к «сбою» ритма перед ним или в нем, используя прием резкого и неожиданного ритмического контраста.

Создание верного темпоритма концерта, помимо композиции, зависит и от четкости перехода от номера к номеру, от эпизода к эпизоду (продуманности выхода и ухода исполнителей, характера и способа объявления номеров, смены оформления, подачи инструментов и т.д.).

Сегодня, в условиях современной сценической техники, когда в распоряжении постановщика имеются поворотный круг, фурки, бегущие дорожки, плунжера (поднимающиеся площадки пола сцены), штанкетные подъемы и т.д., казалось бы, вопрос смены номеров, выхода и ухода исполнителей не так уж сложен. И все же, несмотря на технику, постановщик, если он хочет добиться верного темпоритма концерта, обязан тщательно продумать способы смены номеров и эпизодов, моменты ухода и выхода исполнителей. Способов смены номеров много, и зависят они от конкретных условий сцены, характера самих номеров и решения всего концерта.

Предположим, для смены номеров и эпизодов постановщик решил использовать поворотный круг. Для этого нужно (до концерта) поставить на него («зарядить») все, что понадобится по ходу действия, - станки, радиоаппаратуру, микрофоны, элементы оформления, музыкальные инструменты, которые трудно выносить. Но расставить их таким образом, чтобы, поворачивая по мере надобности круг, «подавать» все необходимое для номера на первый план, в то же время, не нарушая художественного образа всего концерта.

Правда, при таком решении необходимо помнить следующее: во-первых, если задник висит не за кругом, то постановщик лишается возможности им пользоваться. Иначе при повороте круга придется каждый раз либо поднимать задник, либо каждый раз закрывать занавес, чтобы зрители не видели «кухню» концерта. Конечно, можно исполнять какие-то номера перед занавесом. Но тогда к чему задуманный обнаженный прием поворота круга как зрелищный элемент концерта? Уж если пользоваться кругом, то на глазах у зрителей. (Что тоже характерно для современной сценической эстетики).

Второе. Все расставленное на сцене не должно мешать идущему номеру (особенно при исполнении танцев).

Третье. На круге все должно быть расставлено в таком порядке, чтобы круг мог идти *в одну сторону*. Частые повороты то направо, то налево приводят к мельтешению.

Что касается использования в театрализованных тематических концертах основного занавеса, то обычно он работает дважды - в начале, открывая концерт, и в конце, закрывая его. Для начала же и конца эпизодов чаще всего используют интермедийный занавес, или затемнение, или «живой» занавес.

Кстати, прием «живого занавеса» лучше применять для смены номеров внутри эпизодов, поскольку он простыми средствами, используя самих исполнителей, помогает создавать непрерывность сценического действия.

Но при любом приеме смены номеров и эпизодов постановщику следует заранее определить, что и куда должно быть вынесено и поставлено, кто это делает, в какой момент и как уходят исполнители. Уделяя при этом особое внимание уходу исполнителей со сцены. Ибо уход должен быть не только организован, но и образован таким образом, чтобы уходящие не задерживали выход участников следующего номера. К сожалению, не все постановщики концертов об этом помнят.

Не меньшее значение для нахождения верного темпоритма театрализованного тематического концерта имеет способ объявления номеров. Все это постановщик заранее обговаривает и решает вместе с художником-сценографом концерта.

«Живой занавес» подразумевает, что уход исполнителей, закончивших выступление, перекрывается специально поставленным выходом по первому плану сцены (авансцене) исполнителей следующего номера, за спиной которых уже выступившие покидают сцену. Или роль «живого занавеса» выполняет специально созданная группа исполнителей. Ведь пока Ведущий выйдет, подойдет к микрофону, объявит номер и уйдет - проходит время. Пусть небольшое, но, все же, останавливающее течение концерта. Поэтому сегодня (особенно в театрализованных тематических концертах) номера либо объявляются по радио, либо, печатая программки, режиссеры вообще отказываются от объявления номеров. Правда, в этом случае порядок следования номеров должен строго соответствовать напечатанному. Но в любом случае, когда номер объявляет Ведущий или диктор - начинать объявление лучше всего, «наступая» на аплодисменты или «накладывая» его на вступлении к номеру. Такой прием подстегивает темпоритм концерта. Причем текст объявления должен быть кратким, несущим только самую необходимую информацию.

## О ЗНАЧЕНИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОСТИ В КОНЦЕРТЕ

Обдумывая построение всего театрализованного тематического концерта и каждого его эпизода, придерживаясь принципа разнообразия жанров в каждом эпизоде, строго отбирая действительно необходимые номера, режиссер (сценарист) одновременно должен находить и отбирать дополнительно такие выразительные средства, которые понадобятся ему для придания происходящему на сцене подлинности, глубины и в то же время яркости и неповторимости. И здесь ему на помощь приходит документ, подлинный факт.

Документальный материал в художественном произведении сегодня используется не только как подтверждение мысли автора для придания достоверности описываемому, изображаемому событию, но и как художественное выразительное средство. Чтобы понять, какое огромное

значение приобрел художественно осмысленный документ, достаточно вспомнить об огромной популярности мемуарной литературы в наши дни.

Некоторые специалисты вообще считают, что отличительной особенностью драматургии массовых форм, в том числе и театрализованных тематических концертов, является их обязательная документальность. Трудно согласиться с такой категоричностью. Можно было бы перечислить театрализованных тематических концертов, множество которых отсутствовала документальность, и от этого их идейно-художественный, гражданский и политический уровень нисколько не снижался.

Вопрос включения документального материала в ткань театрализованного концерта зависит, во-первых, от характера события, в честь которого он ставится; во-вторых, от режиссерского замысла.

Конечно, включение документального материала в ткань концерта — сильное выразительное средство. Прежде всего, потому, что вплетенный в ход действия эпизода документ (документальный факт, предмет) значительно усиливает эмоциональное воздействие на зрителя. Вспомним, какое впечатление производят на нас кадры кинохроники, включенные в игровой фильм.

Вмонтированный в художественную ткань эпизода любой действительный факт не остается просто документом, а обретает образность. Тем самым он углубляет авторскую (режиссерскую) мысль, выявляя его отношение к происходящему на сцене. В частности, документ, вызывая определенные ассоциации у зрителей, может быть использован для того, чтобы подтвердить в сопоставлении с содержанием происходящего на сцене события, или наоборот, опровергнуть его.

Создавая сценарий концерта, режиссер (сценарист) должен, насколько это возможно, использовать местный материал. Поскольку отобранные им документы и факты помогут понять связь события, в честь которого поставлен концерт, с жизнью его зрителей, с жизнью данною села, города, страны. Фактическим, документальным материалом могут быть помимо кинокадров: вынесенные на сцену реальные предметы, которые стали документами эпохи (например, каска, сабля, гильза от снаряда, репродуктортарелка, патефон и другие музейные экспонаты), листовки, письма земляков, отрывки из дневников, газетные сообщения, указы, декреты, постановления, зачитываемые по ходу действия. Это и фонограммы (граммофонные записи) выступления ветеранов, известных людей, и выступления живых свидетелей или участников событий. Наконец, это могут быть фотодокументы и цифры. Но в этом случае необходимо найти выразительный образный прием, с помощью которого они «заговорят».

Естественно, действенность документа в концерте зависит, во-первых, от того, *что* он несет в себе, *что* стоит за ним, а во-вторых, *как* он художественно осмыслен.

Для режиссера (сценариста) не может каждый факт иметь одинаковую историческую ценность. Художник - не бесстрастный летописец. В отборе, в

использовании и монтаже факта с художественной тканью произведения проявляется его гражданская и художественная позиция. Из множества фактов, документов режиссер (сценарист) должен отобрать те, которые позволят ему наиболее точно и ярко выразить свою мысль. Когда же режиссер, увлеченный обилием интересных документов, старается использовать все (а такое чаще всего бывает с неопытными режиссерами), то он тонет, захлебываясь в них.

И еще, о чем нельзя забывать: каждый раз, когда режиссер включает тот или иной документ, факт в эпизод концерта, перед ним возникают проблемы соотношения документального материала и художественного, их слияния и взаимопроникновения, которые он обязан решить.

#### МИЗАНСЦЕНИЧЕСКОЕ РЕШЕНИЕ КОНЦЕРТА

Мизансцена - одно из важнейших средств режиссера для образного выявления содержания концерта (номера, эпизода) и в то же время существенный компонент идейно-художественного образного решения его режиссерского замысла.

В буквальном переводе «мизансцена» - «расположение на сцене», размещение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и окружающей вещественной средой в тот или иной момент концерта.

Но это внешнее сочетание движений, поз, расположения артистов не может быть случайным. Оно должно выражать внутренние отношения между действующими лицами, выражать их действия, сущность происходящего в данный момент события. Только в этом случае мизансцена будет выразительна, будет нести в себе определенный смысл, а значит, будет понятна зрителям.

Конечно, мизансцена не возникает сама по себе. Она - результат создания режиссером пластического выражения сквозного действия концерта, его темпоритма. Последний также диктует стилистику и пластический характер мизансцены. А совокупность пластического решения мизансцен, их сочетание, чередование не только раскрывает содержание концерта, но и придает ему определенную пластическую форму. Собственно, совокупность мизансцен - это образная пластическая форма концерта.

Вот почему мы вправе сделать вывод, что поиск и построение мизансцен впрямую зависит от «способности режиссера мыслить образами, когда он как бы видит все действия выраженными пластически...»

При поиске мизансцены режиссер должен отобрать ту, которая может волновать зрителя не только выразительностью, но и содержанием. Она не должна быть стандартной, заимствованной у кого-то, тем более сценическим штампом определенного события или эпохи. Каждый новый день вносит в сознание зрителя новое восприятие прошедших событий, новую их оценку. Поэтому создать мизансцену, которая выражает сегодняшнее понимание прошлого события, режиссер может только в том случае, если он изучит и поймет эпоху и быт того времени, проникнется ими, воспримет их с позиций

сегодняшнего дня, с позиций исторической правды. Да, мизансцена должна отвечать стилю и жанру концерта, выражать мысль режиссера, быть психологически оправдана исполнителями и возникать естественно, органично. Но прежде всего она должна характеризовать поведение определенной группы исполнителей, являющихся частью поколения, действующего в определенных исторических обстоятельствах.

Как ни печально об этом говорить, но часто приходится сталкиваться с формальным подходом режиссера к поиску и нахождению мизансцен концерта. Вот откуда в театрализованных праздничных концертах такое обилие всевозможных перестроений, маршировок, не оправданных ни мыслью, ни содержанием эпизода и всего концерта. В то время как именно в театрализованном тематическом концерте мизансцены, выражая его эмоциональный и поэтический строй, должны быть графически точно, четко сменять друг друга, быть каждый раз художественным фокусом того или другого момента действия.

При всем конкретном разнообразии мизансцен их построение можно определить так: симметричные (в которых проявляется уравновешенность), ассиметричные (неспокойные, напряженные, в которых ярко выражается динамика действия), плоскостные, глубинные, диагональные (последние наиболее динамичные), круговые (замкнутые), спиральные, построенные как по горизонтали, так и по вертикали.

К сожалению, многие режиссеры театрализованных тематических концертов чаще всего прибегают к плоскостным, реже к глубинным, и еще реже - к диагональным мизансценам, в то время как их арсенал гораздо шире.

Нахождению выразительных, неординарных мизансцен большую пользу приносит изучение режиссером лучших произведений живописи. Особенно жанровой. Композиционное построение картины - это уже готовая выразительная мизансцена, вскрывающая внутренний смысл запечатленного художником момента жизни. Не меньшее, а, может быть, большее значение в умении режиссера строить мизансцену имеет наблюдательность. Подсмотренная в жизни мизансцена порой бывает куда выразительнее, чем умозрительно придуманная. Поскольку мизансцена - выразительный язык режиссера, то наблюдательность обогащает его язык, его «словарный состав».

# РАБОТА НАД НАРОДНОЙ (МАССОВОЙ) СЦЕНОЙ

Наиболее полно выявляется способность режиссера мыслить пластически во время его работы над массовой (народной) сценой. Более того, ее постановка, как лакмусовая бумажка, определяет степень режиссерского мастерства, режиссерских способностей.

Поскольку, как мы уже говорили, главным героем театрализованного концерта является народ, естественно, создание массовой сцены — важнейшая сторона работы режиссера в процессе осуществления концерта. Через

массовую сцену, ее действия более всего раскрывается его (режиссера) основная идея, замысел концерта.

Правда, массовые сцены в театрализованном тематическом концерте имеют свои особенности. А именно:

- в отличие от спектаклей (массовых представлений), где народные сцены создаются специальными исполнителями (когда-то их называли статистами), в театрализованном концерте это сами исполнители номеров, сумма которых создает образ народа. Участники концерта, объединенные единой целью, выражая своим действием содержание определенного события (факта) и его атмосферу, создают такой строй концерта, в котором каждый номер любого жанра приобретает для зрителя характер и качества действующего лица этого события, воспринимается как тот или другой его момент. Вот почему мы вправе говорить, что театрализованный тематический концерт это непрерывно развивающееся массовое действо, имеющее своей целью создание образа народа. Кстати, эту же цель преследует режиссер, когда он участников одного номера включает в действие другого (или как вспомогательный элемент, или как живой фон, или как зрителей). Собственно, в театрализованном тематическом концерте исполнители номеров практически выполняют две функции:
  - они и действующие лица, они же и участники массовых сцен;
- характер решения массовой сцены связан не только с режиссерским замыслом, идеей, сквозным действием, строем, темпоритмом, оформлением всего концерта, но и не менее, а может, более всего с характером той эпохи, периодом в жизни народа, о котором идет речь в том или ином эпизоде. Каждая эпоха, каждый период в жизни страны отличаются от другого не только внешними признаками, а выражением своего внутреннего содержания и своим внутренним темпераментом.

Значит режиссер, ставящий массовую сцену, воссоздавая определенную историческую среду, должен помимо внешних признаков эпохи уметь выразить ее через действия участников массовой сцены, через их эмоциональный настрой, состояние, т.е. создать соответствующую данной эпохе и внешнюю и внутреннюю атмосферу. К сожалению, в театрализованных тематических концертах чаще встречаешься с тем, что режиссер в поисках верного выражения характера эпохи обращается лишь к ее внешним признакам;

-массовая сцена в театрализованном тематическом концерте — это, прежде всего, образ людской массы определенной эпохи, объединенной единой целью, желанием, общим пониманием происходящего на сцене события, живущей в едином темпоритме. Иначе, это — толпа. Вот почему режиссеру, ставящему массовую сцену в концерте, необходимо добиться от каждого ее участника осмысленного действия, выражающего свою собственную его (события) оценку.

- массовой сцене театрализованного тематического концерта, в отличие от театрального спектакля, не присуща подробная психологическая

разработка линии ее поведения. Поэтому воспринимается она зрителем как некий своеобразный пластический этюд, где все перестроения (мизансцены) должны быть не случайными, а осмысленно организованными.

Но это не означает, что массовые сцены в театрализованных концертах идентичны таким же сценам в массовых представлениях (в частности, на нетрадиционных сценических площадках — стадионе, Дворце спорта, Зеленом театре и т.п.), в которых объединенные в большие группы исполнители одинаково действуют и реагируют по указанию режиссерапостановщика, порой даже не зная и не понимая смысла происходящего.

- мизансцены массовых сцен в театрализованном тематическом концерте строятся по законам многофигурной композиции. То есть ее исполнители располагаются по нескольким планам сцены, как по горизонтали, так и по вертикали. Такое построение мизансцены придает ей предельную выразительность. Если мы вспомним произведения художников-живописцев, то нетрудно заметить, что все они построены по законам многофигурной композиции. Теми же законами руководствуется и режиссер, когда создает массовые мизансцены. Там, где сценическое пространство будет заполнено большим количеством действующих лиц, скульптурная выразительность мизансцены становится совершенно необходимой».

Правда, режиссер, в отличие от художника, скульптора, находится в более выгодном положении. Уподобляясь скульптору, он лепит свою композицию в пространстве и в то же время, - что скульптору недоступно, во времени. Мизансцена в сценическом искусстве – это не застывшее мгновение, а своеобразный образный язык человеческих движений, это динамически развивающаяся, разворачивающаяся во времени пластическая композиция. Говоря об особенностях массовых сцен, которые должен знать режиссер театрализованного тематического концерта, следует сказать и об особенностях в организации работы по их воплощению, определяются, как правило, минимумом репетиционного отсутствием возможности многоразовых сборов участников. Естественно, эти обстоятельства сказываются на методике проведения репетиций. И главное заключается в том, что режиссер еще до встречи с участниками, до выхода на сцену должен заранее определить для себя главную планировку, порядок действия участников массовой сцены, построение мизансцен, переходов и т.д.

#### СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА КОНЦЕРТА

Прежде чем говорить о том, как создастся сценическая атмосфера, несколько слов о ее роли и значении в театрализованном тематическом концерте.

Именно сценическая атмосфера создает не только эмоциональную обстановку, которая помогает действовать исполнителям, но от нее зависит и степень восприятия зрителем номера, эпизода и всего концерта. Она - воздух, без которого все происходящее на сцене остается для зрителя мертвым. Вот

почему создание в театрализованном концерте (как и в представлении, в спектакле) верной сценической атмосферы - одна из главных забот режиссера.

Как и чем создается нужная сценическая атмосфера?

Верным внутренним настроением исполнителей и внешней сценической обстановкой. При непременном, обязательном их слиянии.

Внутренний настрой рождается в результате целеустремленного, целенаправленного действия исполнителей в предлагаемых обстоятельствах и той общей атмосферой праздника, которой заражены и зрители, и участники - чувством радости каждого от сопричастности к творчеству, от встречи со зрителем, от участия в праздничном концерте и т.д. Выражается же внутренний настрой через темпоритм номера, эпизода; психофизическим самочувствием исполнителей, их поведением па сцене; тональностью, в которой идет действие.

Внешняя сценическая обстановка создается и выражается: оформлением, музыкой, светом, звуками, шумами и другими постановочными средствами.

сожалению, иногда режиссеры театрализованных подменяют ее световыми эффектами, введением неоправданных массовок, всевозможными перестроениями, не связанными с логикой действия, заполнением сцены различными стягами, транспарантами и другими деталями. Забывая, что любая самая выразительная декорация, самая эффектная мизансцена, самый изощренный свет, если они внутренне не связаны с темой и идеей концерта, его сквозным действием, сюжетным ходом - превращаются не более чем в сценические эффекты, которые зрителя равнодушным. Зритель перестает интересоваться происходящего содержанием на сцене, ОН начинает следить режиссерскими ухищрениями.

Режиссер обязан помнить: любые постановочные приемы (мизансцены, свет, музыка, кино, оформление и т.п.) должны служить главному - созданию такой эмоциональной обстановки на сцене, которая поможет участникам наиболее выразительно исполнить свой номер, эпизод, а зрителям воспринять их не только умом, но и сердцем.

Создавая сценическую обстановку номера, эпизода, всего концерта, режиссеру необходимо помнить и о том, что каждой эпохе, каждому времени, каждому событию присуща своя особая атмосфера. Атмосфера времен гражданской и Отечественной войн не одна и та же; атмосфера послевоенных лет не похожа на атмосферу наших дней. Хотя и тогда и сегодня вся жизнь страны пронизана духом созидания. И дело не в разных поколениях. Это были разные эпохи с присущими только им внутренними и внешними признаками (социальными, общественными, политическими, техническими, материальными и т.д.). Каждый город, каждое село, каждая семья тоже имеют свою атмосферу, которая зависит от социального, общественного, бытового уклада, от природных особенностей, места

расположения и т.п. Атмосфера - это, если подумать, - комплексное выражение всех условий жизни и деятельности человека.

Естественно, что и каждое событие тоже имеет свою собственную неповторимую атмосферу. Вот почему еще на стадии изучения материалов, связанных с той или другой датой, которой посвящается концерт, идет и процесс постижения условий, в которых это событие происходило, что и приводит к возникновению у режиссера ощущения связанной с ним (событием) атмосферы.

Но найденную атмосферу концерта и каждого эпизода нельзя понимать как нечто застывшее. «Атмосфера - понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий». И, конечно, от содержания и характера номеров. Процесс создания верной сценической атмосферы — это, прежде всего, поиск и сознательный отбор средств, которые наиболее точно ее выражают: световой и цветовой палитры, бытовых деталей, музыки, шумов, звуков и т.п. Кстати, о звуках. Многократно приходилось убеждаться, что верно и к месту прозвучавший на сцене звук (скрип двери, лязг тюремных запоров, вой ветра, шум дождя, перестук вагонных колес, скрип снега под ногами идущего, выстрелы, топот бегущих, колокольный звон, удары молота по наковальне, шум завода и др.) несет чрезвычайно действенно-эмоциональный заряд, придает физическую достоверность сценическому действию, обстановке, в которой оно (действие) происходит. В зрительском восприятии сценическая атмосфера становится как бы живой.

Поскольку средства, выражающие сценическую атмосферу, весьма разнообразны, то, естественно, «верно найденная атмосфера и точно решенные средства ее выражения всегда являются комплексом творческих усилий режиссера, актера и художника, музыкального руководителя, и главного балетмейстера, и других творческих участников концерта.

#### О ХУДОЖНИКЕ И ЗРИМОМ ОБРАЗЕ КОНЦЕРТА

Любое сценическое произведение - концерт, массовое представление, спектакль - создается общими усилиями всех его участников: от режиссера и всех исполнителей (в нашем случае - исполнителей номеров) до осветителей, радистов, костюмеров и т.д.

Каждый из них, через ощущение личной причастности, вносит свой вклад в практическое осуществление концерта.

В современном сценическом искусстве художник является одним из главных создателей, соавтором концерта, представления, спектакля (при всей ведущей роли режиссера). Именно в результате их совместной работы рождается зримый образ концерта.

Ведя поиск современного изобразительного решения, художник и режиссер, конечно, исходят из режиссерского замысла концерта, но оба они не должны забывать, что сегодняшний зритель не приемлет натуралистического оформления и из всех видов, типов декораций

(встроенных, живописно-плоскостных, живописно-объемных и т.п.) в театрализованных концертах, как и в массовых представлениях, предпочитает конструктивные.

Работа с художником - это, по сути, начало реализации режиссером своего художественного замысла, выраженного сценарием концерта. Но это не означает, что встреча с художником может состояться лишь после того, как будет создан сценарий. Для первого разговора режиссеру достаточно знания темы, идеи, а главное - замысла концерта, его образного режиссерского видения. Конечно, всю свою работу по поиску зримого образа художник будет вести, имея на руках сценарий. предварительная встреча, когда режиссер рассказывает о своих наметках, высказывает свои пожелания, дает возможность установить творческий контакт, создает благоприятные условия для совместной успешной работы и является для художника необходимым толчком в нужном направлении для его фантазии, в поиске собственного образа концерта, его концепции.

Ведя разговор с художником, режиссер не должен навязывать ему свое образное решение. Такая настойчивость свяжет художника по рукам, скует его фантазию, превратит его из художника-творца в художника-исполнителя. Что в свою очередь обеднит и замысел режиссера, и концерт. Главная цель этой встречи - увлечь художника своей режиссерской идеей, своими мыслями о концерте.

Создать сценографию концерта, его зримый образ - задача отнюдь не из легких. Помимо того, что этот образ должен точно выражать идею, тему, содержание концерта, художнику необходимо найти такую организацию сценического пространства, такое решение площадки сцены и оформления, которые не мешали бы ходу концерта, а давали бы возможность:

- во-первых, удобно работать на сцене коллективам и исполнителям самых различных жанров (хору, танцевальному коллективу, оркестру и т.д.), требующих порой взаимоисключающих сценических условий;
- во-вторых, проводить быструю смену номеров, особенно при открытом занавесе;
- в-третьих, наиболее выразительно и эффектно разместить в Прологе и, особенно, в Финале всех участников;
- в-четвертых, хорошо видеть происходящее на сцене всем зрителям, а не только сидящим в партере;
- и, наконец, в-пятых, поскольку оформление диктует характер построения мизансцен, ритмического и пластического выражения концерта, оформление должно давать режиссеру возможность строить разнообразные и разноплановые мизансцены. Такое их построение возможно лишь в случае, если на сцене будет создана система различных игровых площадок на разных уровнях от пола (станков, лестниц, переходов и т.п.) и наличие так называемых опорных точек, то есть определенным образом поставленных элементов декорации (стойки, перила, забор, мебель, ступени и т.п.).

Все это - дело не простое и требует от художника огромной работы фантазии.

Совместная работа постановщика и режиссера не прекращается после утверждения эскизов оформления. Она идет и в процессе репетиций, когда обсуждаются возникшие предложения, уточняются детали каждого эпизода, костюмы, мизансцены, свет и другие элементы художественного (сценографического) решения концерта и его сценической атмосферы.

После принятия эскизов оформления начинается его изготовление. Проводится оно под непосредственным наблюдением художника.

В назначенный по плану-графику срок постановщик вместе с художником и всеми техническими службами проводит монтировочную, а затем световую репетиции. Львиная доля монтировочной репетиции уходит на установку и подгонку (монтировку) всех элементов оформления: подвеску одежды сцены (кулис, падуг), задников и тех деталей, которые по ходу концерта должны будут опускаться и подниматься. Затем, около всех установленных на полу сцены деталей оформления (станков, ступеней и других предметов) ставятся «марки» (отметки). Делается это для того, чтобы при последующих установках оформления быстро и точно ставить его на места, найденные и установленные на монтировочной репетиции.

После монтировочной репетиции, во время которой следует отрепетировать перемены, связанные с перестановкой элементов оформления по ходу концерта, проводится световая репетиция. Правда, она в какой-то мере предварительная. Окончательно свет устанавливается во время сводных репетиций в присутствии исполнителей на сцене.

В последнее время некоторые режиссеры и художники стали злоупотреблять темнотой на сцене, всяческими фокусами с прожекторами, пистолетами, стробоскопами и другой световой аппаратурой, забывая при этом, что светом нужно пользоваться осторожно, скупо, только там, где это действительно необходимо, чтобы подчеркнуть какой-либо смысловой момент, создать нужную сценическую атмосферу и т.д.

#### О РОЛИ ДЕТАЛИ В ОФОРМЛЕНИИ

Нет нужды доказывать, что принцип оформления театрализованного тематического концерта диктуется его спецификой. Поэтому в сценографии (оформлении) таких концертов отдается предпочтение детали.

Современный сценический язык режиссера и художника (даже в спектаклях) избегает построения на сцене подробных декораций, громоздкого оформления, а использует для обозначения места действия и создания верной сценической атмосферы деталь. Такой подход заставляет и режиссера и художника быть изобретательными, а их творчество делает оригинальным и неповторимым.

Деталь, дополненная фантазией зрителя, в состоянии передать место действия и выразить атмосферу происходящих на сцене событий гораздо полнее, чем самая подробная декорация. Сегодня стоящий на сцене

противотанковый еж и обрывки колючей проволоки около него могут сказать зрителю гораздо больше, чем выстроенные на сцене окопы и блиндажи; одна березка, сделанная просто и выразительно, может сказать больше, чем выгороженная на сцене березовая роща. Естественно, что в этом случае огромное значение имеют зоркость глаза режиссера и художника, их общее стремление через деталь раскрыть мысль и идею номера (эпизода, концерта), а не просто обозначить место действия.

Отбор деталей оформления диктуется теми же «условиями игры», свойственными данной форме сценического искусства. От нее требуется лаконичность, условность и выразительность. Такое же отношение у режиссера и художника должно быть к костюму и реквизиту.

Как правило, при постановке театрализованных концертов ни у постановщика, ни у художника нет возможности сшить для многочисленных участников специальные костюмы. На это, как правило, нет времени, а еще чаще - финансовых возможностей.

Да в этом и нет нужды. Каждый коллектив имеет свои костюмы. Можно говорить о создании костюмов для Ведущих. И то, когда это необходимо, когда по замыслу режиссера они персонифицированы. То есть действуют в образах определенных персонажей.

Чаще всего приходится сталкиваться с проблемой костюмов для исполнителей массовых сцен, в которых заняты участники разных коллективов. И то, когда по замыслу режиссера (сценариста) требует их однообразия. Поскольку их собственные костюмы создают в данном, конкретном концерте ненужную пестроту, то и в этом случае режиссера и художника может выручить деталь. Общая деталь костюма: головной убор (пилотка, каска, фуражка, косынка), накидка, плащ-палатка, фартук и т.д. Да и для Ведущих, действующих в образах определенных персонажей, не всегда требуются специально сшитые костюмы.

Процесс поиска художником сценографического решения концерта завершается созданием эскиза (макета), который обсуждается с режиссером. Если возникает необходимость, режиссер вносит поправки, предложения, которые фиксируются в эскизе (макете). Окончательный его вариант, удовлетворяющий художника и режиссера, выносится на обсуждение и утверждение руководством (заказчиком концерта). После чего эскиз с разработанными художником рабочими указанием чертежами  $\mathbf{c}$ отдается изготовления в производство. Одновременно, концерта, плану-графику выпуска обговариваются изготовления декораций, деталей оформления, костюмов, реквизита и т.д. Следят за их изготовлением художник и директор концерта.

Но сдачей эскизов в производство работа режиссера с художником не заканчивается. Она идет и на репетициях, когда совместно уточняются детали каждого номера, эпизода, костюмы, реквизит, свет и т.д. и т.п., вплоть до премьеры.

# О МУЗЫКЕ И О РАБОТЕ С МУЗЫКАЛЬНЫМ РУКОВОДИТЕЛЕМ (ГЛАВНЫМ ДИРИЖЕРОМ) КОНЦЕРТА

Специфические особенности музыки - ее способность активно воздействовать на человека, на его настроение, психику и в то же время выражать, передавать эмоциональное состояние людей - дает возможность режиссеру использовать музыку как чрезвычайно действенное выразительное средство в театрализованном концерте. С ее помощью создается и нужная атмосфера номера, эпизода, концерта и задается необходимый ритм и т.д. Более того, музыка может стать одним из действующих лиц концерта.

Используя элементы и выразительные средства музыки (лад, ритм, метр, темп, динамику, тембр, мелодию, гармонию, характер инструментовки), а также ее способность вызывать определенные ассоциации, режиссер с помощью музыки может более точно пояснить свою мысль, досказать «невыраженное» в номере, эпизоде, вызвать нужный ему эмоциональный настрой зрителей в тот или иной момент концерта.

Для того чтобы правильно отобрать и ввести в ткань концерта (эпизода) музыку, режиссеру театрализованного концерта не обязательно быть музыкантом-профессионалом. Это он делает вместе с музыкальным руководителем. Но знать, понимать, чувствовать музыку и ее особенности, уметь ею пользоваться - он обязан!

Вряд ли можно назвать такой театрализованный концерт, в котором не использовалась бы музыка. Речь идет не о музыкальных номерах или аккомпанементе, а о музыке - выразительном средстве, раскрывающем тему, идею, содержание, сквозное действие; о музыке, связанной с режиссерским замыслом.

Приемы использования музыки в этом качестве весьма разнообразны. Но все они могут быть сведены к нескольким основным.

Первый: как лейтмотив всего концерта (эпизода), помогающий развитию действия, объединяющий одной музыкальной темой все эпизоды, погружая их в определенную музыкальную среду.

Второй: как характеристика действующего лица. Когда определенная мелодия, возникая при появлении персонажа, становится его музыкальной «визитной карточкой», раскрывающей какие-либо его внутренние качества. В данном случае режиссер использует способность музыки (мелодии известной песни, романса и т.п.) вызывать в сознании зрителя определенные, прочно установившиеся ассоциации.

Третий: как действенный фон. Когда во время эпизода музыка, создавая нужную атмосферу, вызывая соответствующее настроение у зрителей, усиливает эмоциональное восприятие этого эпизода. Например, используя как фон мелодии времен Отечественной войны в эпизодах боевого и героического содержания. Фоновая музыка может работать и на сценическую ситуацию, передавая внутреннее состояние исполнителей в происходящем на сцене событии или быть контрастной по отношению к нему.

Четвертый: как заставки, связки между эпизодами, номерами. Известная мелодия (даже одна музыкальная фраза), связанная с определенной эпохой, с определенным временем и событием, может дать понять зрителю, что действие начавшегося эпизода относится к другой эпохе, другому времени.

К сожалению, трудно припомнить случай, когда к тому или иному концерту была специально написана музыка. В лучшем случае это делается для Пролога или Финала. Как правило, весь необходимый для концерта музыкальный материал подбирается режиссером совместно с музыкальным руководителем (или последним - но по точному, совместно оговоренному заданию режиссера). Естественно, что качество такого подбора, его верность, характер и стиль целиком зависят от общей музыкальной культуры, от знания музыкальной литературы и, наконец, от вкуса, как режиссера, так и музыкального руководителя. Мелодии действительно стали символами эпохи, события. Но и символами надо пользоваться разумно.

Чаще всего работа по подбору, отбору музыкального материала и созданию музыкальной «партитуры» концерта начинается после завершения работы над сценарием и просмотра режиссером вместе с музыкальным руководителем коллективов и исполнителей, намечаемых для участия в концерте. Кстати, оба на просмотре берут на заметку номера, которые требуют музыкальной доработки, и, если есть такая необходимость, коллективы для создания сводного хора, сводного оркестра и т.п.

Исходя из режиссерского замысла, музыкальный руководитель продумывает музыкальное оформление каждого эпизода и всего концерта, характер музыки, ее монтаж и т.д.

Создав совместно с режиссером музыкальную партитуру концерта, он приступает к репетициям с оркестром или музыкантами либо, не имея возможности использовать живое звучание (из-за невозможности собрать музыкантов для участия в самом концерте или из-за невозможности разместить оркестр на сцене, либо по какой-нибудь другой причине), музыкальный руководитель приступает к созданию фонограммы.

Нужно заметить, что не все режиссеры - сторонники сопровождающей музыки. Не только потому, что никакое механическое звучание не заменит живого исполнения, живого звучания, а еще и потому, режиссером музыкальным руководителем И возникает проблема серьезнейшая соединения живого звучания музыки механическим. В подавляющем большинстве случаев даже отличное качество звукозаписи не может совпасть с живым исполнением. Они, что называется, «разные по уровню звучания». И зритель, слушатель сразу это улавливает. Однако редко когда в театрализованном концерте не нужна фонограмма, поскольку она значительно расширяет возможности режиссера. Он может вплести одну мелодию в другую, наложить текст на музыку, усилить или приглушить (смикшировать) ее звучание и т.п. Не говоря о том, что все шумы, как правило, записываются на фонограмму. А о значении шумов в театрализованном концерте повторять не нужно.

Конечно, существуют приемы, позволяющие режиссеру в какой-то мере стереть разницу между живым и механическим звучанием. Один из них, наиболее простой, - не включать фонограмму «встык» с живым исполнением, выдержать паузу, чтобы дать возможность зрителю «забыть» звучание закончившейся музыки.

Процесс создания фонограммы не так уж сложен, особенно для специалиста, но и он требует определенных навыков, а главное - времени, большая часть которого уходит на прослушивание и отбор нужного для концерта музыкального и шумового материала. Утвердив с режиссером отобранные записи, проверив их на первых репетициях, музыкальный руководитель вместе со звукорежиссером и оператором (если таких нет, то предварительному приступает К монтажу фонограммы, устанавливает порядок, в котором она будет звучать на концерте. Затем, во время первой репетиции, когда режиссер проходит эпизоды концерта подряд, время, продолжительность, устанавливаются сила звучания фрагмента, определяются точные реплики, по которым включается и фрагменты фонограмма. После чего все фонограммы монтируются окончательно. Способ включения и выключения (сразу или с микшера), динамика звучания (нарастание, ровное, затухание звука) выверяются и окончательно устанавливаются на прогонной репетиции. Само собой разумеется, что применение фонограммы в концерте требует искусного с ней обращения, как и со всей усилительной аппаратурой, умения вовремя ввести и увести звук и т.д. Но это уже дело звукорежиссера или радиста, который будет этим заниматься во время концерта.

Используя в концерте фонограмму, во избежание могущих возникнуть накладок, следует иметь два абсолютно одинаковых ее экземпляра и два синхронно работающих звуковоспроизводящих аппарата. Тогда при одновременном их включении в случае поломки одного радист сможет мгновенно переключить трансляцию звука с другого.

Все, о чем было сказано, не означает, что роль музыкального руководителя концерта сводится только к выполнению заданий режиссера. Создание музыкальной ткани концерта, ее содержания, ее компонентов (в том числе и шумов) - дело музыкального руководителя. Конечно, он действует по указанию режиссера. Но согласие достигается в процессе совместной работы, идущей параллельно с непосредственной работой режиссера над концертом, достигается В спорах, доказательствах, совместном поиске лучшего решения всего, что связано в концерте с музыкой, за которую в одинаковой степени с режиссером (если не большей) отвечает музыкальный руководитель.

# ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ ВИДЕОТЕХНИКИ В ТЕАТРАЛИЗОВАННОМ ТЕМАТИЧЕСКОМ КОНЦЕРТЕ

Кино- и другая видеоаппаратура в театрализованном тематическом концерте используется не как самостоятельный номер (хотя может быть и

такой случай). Обычно она служит *дополнительным* выразительным средством, которое либо, используя богатый документальный материал, усиливает номер, придает ему достоверность, либо раздвигает границы номера, эпизода, придавая им масштабность, либо выполняет роль эффектно ожившего фона.

Но в каком бы качестве не использовалась видеоаппаратура (в том числе и лазерная), следует помнить, что демонстрация ее сюжетов в большинстве случаев требует темноты на сцене. Поэтому прибегать к ним следует разумно, не перенасыщая концерт.

Для создания видеофрагментов, необходимых для театрализованного тематического концерта, лучше всего приглашать специалиста. Но на местах не везде есть кинорежиссеры.

Поскольку содержание и характер нужных для концерта видеофрагментов известны из сценария, то при их отборе и монтаже следует заранее установить точный порядок их смены и продолжительность каждого сюжета (порядок монтажа). Только после этого можно провести всю необходимую техническую работу. Но и в этом случае лучше прибегнуть к помощи профессионала.

#### Партитура концерта

Нет нужды говорить о том, что постановка театрализованного тематического концерта - это дело многотрудное, объемное и многоплановое. Чтобы успешно ее осуществить, режиссеру-постановщику необходимо держать в памяти буквально все слагаемые концерта. Любая упущенная во время работы над концертом «мелочь» может обернуться большой бедой. Конечно, у режиссеров-профессионалов обычно отменная память. Но и она иногда может подвести.

Для того, чтобы ничего не было упущено, для того, чтобы постановщику избавить себя от случайностей, им создается «партитура концерта».

**В ней,** как в партитуре музыкального произведения, в которой сведены **Партии** всех инструментов (все голоса) воедино, собраны и записаны все Компоненты концерта.

Некоторые, считая, что слово «партитура» - термин сугубо музыкальный, называют ее «монтажным листом», «постановочным планом». Слово «партитура» более соответствует ее характеру, содержанию, а главное, ее задачам, ее функции.

Режиссерская партитура театрализованного тематического концерта не только дает представление, из чего (из каких компонентов) складывается ИХ последовательности каждый момент концерта В И временной протяженности, но и точно фиксирует весь ход действий каждой службы. К значительно облегчает ускоряет партитура И постановщиком так называемых «выписок» - последовательного описания содержания и порядка работы каждой службы (в том числе реплики и действия, которые являются сигналами для изменения света, включения и

выключения фонограммы, смены оформления, открытия и закрытия занавеса, подъема и опускания деталей оформления и т.д.).

В партитуре концерта фиксируется, кому и какие нужны костюмы, реквизит, бутафория, что происходит в каждый момент действия на сцене и за кулисами.

Партитура концерта - это своеобразное графическое изображение концерта, в котором по горизонтали зафиксированы (описаны) действия всех его участников (как исполнителей, так и служб) в определенный момент, а по вертикали - порядок действия и его временная протяженность.

# СПЕЦИФИКА РЕПЕТИЦИОННОГО ПРОЦЕССА

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

- а) работа с Ведущими над текстом. Обычно эта работа поручается второму режиссеру, если он есть в постановочной группе, или руководителю коллектива, откуда приглашены исполнители ролей Ведущих;
  - б) свести отобранные номера в эпизоды;
- в) ввести в эпизоды и номера все нужные дополнительные игровые моменты, например, массовку;
- г) ввести в эпизоды свет, шумы, видеофрагменты, фоновую музыку и другие постановочные элементы;
  - д) свести все эпизоды концерта в одно целое.

Из этого перечня видно, что театрализованный тематический концерт репетируется поэтапно. Поначалу по эпизодам, а уж затем целиком.

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

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

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

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

Каждая репетиция должна быть желанной для ее участников и проходить в подлинно творческой атмосфере, которая во многом зависит от постановшика.

Режиссер по отношению к исполнителям должен быть чутким и внимательным товарищем, искусным дипломатом и заботливым наставником. Но все это не означает, что он должен быть снисходительным к проступкам. Режиссер должен быть настойчивым, если нужно, даже суровым, но всегда справедливым.

Отрепетировав с ведущими, введя все игровые действенные элементы в отдельные номера, отрепетировав их, отработав связки внутри номеров и между эпизодами, назначается *сводная* репетиция.

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

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

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

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

Только когда весь концерт пройден от начала до конца и все исполнители и службы точно знают свой «маневр», можно приступать к Прогонным репетициям.

Во время этих репетиций окончательно шлифуется концерт: находится и закрепляется правильный темпоритм всего концерта, его эпизодов и номеров, рождается верная сценическая атмосфера. Номера, связанные со сценической

техникой (в том числе с видеофрагментами), сложным светом, - следует отрепетировать отдельно, до сводной репетиции.

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

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

Тем, кто берется за постановку и организацию театрализованного тематического концерта, следует помнить, что, как правило, на репетиции таких концертов дают очень мало времени (особенно на сцене). Поэтому важно уметь разумно использовать каждую репетиционную минуту.

Закрепляя всё на прогонных репетициях, внеся все нужные уточнения, добившись слаженности течения концерта, назначается и проводится *Генеральная репетиция*.

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

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

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

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

#### ПОСТАНОВОЧНО-ОРГАНИЗАЦИОННАЯ РАБОТА

Постановка любого концерта, тем более театрализованного тематического, где обычно занято много исполнителей - хоры, оркестры, танцевальные коллективы, солисты, аккомпанирующие составы, участники массовых сцен, Ведущие, - процесс не только творческий, но, в равной степени, организационный.

Но как в армии есть штаб, разрабатывающий операцию и руководящий ее проведением, так и в концерте (представлении, спектакле) есть Группа людей, которая под руководством режиссера осуществляет его Постановку.

Речь идет о так называемой *постановочной группе*, которая осуществляет театрализованный тематический концерт.

В постановочную группу входят:

*Музыкальный руководитель* (главный дирижер), отвечающий за всю музыкальную сторону концерта. Как правило, это руководитель хора или оркестра, принимающего участие в концерте.

Главный балетмейстер, отвечающий за всю хореографию в концерте. Чаще всего это один из руководителей ведущего танцевального коллектива.

*Режиссер по пантомиме* (если в концерте используются номера этого жанра).

В задачу этих трех человек входит проведение всей работы по постановке музыкальных, хореографических и пластических номеров и эпизодов, связанных с осуществлением сценария концерта. Например, постановка «живого занавеса» или других хореографических (пантомимических) связок между эпизодами; проведение, если требуется, корректур в отобранных для концерта хореографических номерах; репетиции вводного хора, подбор фоновой музыки, звучащих в концерте различных шумовых эффектов, проведение всех музыкальных репетиций; и, наконец, если это требуется, руководство корректурой в отобранных для концерта вокальных и инструментальных номерах.

Художник (сценограф). Ему подчиняется вся техническая постановочная группа во главе с заведующим постановочной частью (монтировщиками декораций, костюмеры, реквизиторы, электрики, киномеханики и др.). В его задачу входит создание эскизов оформления, реквизита и других зрительновещественных элементов концерта, а также руководство всеми работниками, осуществляющими выполнение оформления, реквизита, костюмов и т.д.

Художник по свету. Под руководством художника-сценографа осуществляет постановку всего сценического света в концерте и организует работу электриков-осветителей.

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

*Режиссер по видео.* Подбирает и монтирует весь необходимый видеоматериал. Во время концерта отвечает за четкую работу киномехаников.

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

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

Персональный состав постановочной группы предлагается постановщиком или согласовывается с ним.

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

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

# ПЛАН-ГРАФИК РАБОТЫ И ВЫПУСКА ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ТЕМАТИЧЕСКОГО КОНЦЕРТА

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

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

- 1. Генеральная (идет как концерт).
- 2. Корректура.
- 3. Генеральная (идет как концерт, сдача).
- 4. Репетиция по вызову
- 5. Прогон. Все участники и службы (костюмы).
- 6. Прогон. Все участники и службы.
- 7. Сводная. 2-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит, радио.
- 8. Сводная. 1-я половина концерта. Оформление, свет, видео, фонограмма, реквизит, радио.
  - 9. Монтировочная и световая репетиции (оформление, свет).
  - 10. Репетиция по вызову.
  - 11. Пролог и финал. Все участники.
  - 12.4-й эпизод. Все участники.
  - 13. 3-й эпизод. Все участники.
  - 14. 2-й эпизод. Все участники.
  - 15. 1-й эпизод. Все участники.

- 16-18. Работа над отдельными номерами и с Ведущими.
- 19. Совещание постановочной группы. Задания. (В том числе и руководителям коллективов).
  - 20-22. Корректура сценария.
  - 23-24. Просмотр и отбор номеров.
- 25. Первое совещание постановочной группы и руководителей коллективов.

Из этого предварительного варианта плана-графика видно, что для работы над концертом и его выпуском постановочной группе понадобится как минимум 25 дней. К тому же составлен он очень уплотненно, с учетом на то, что для концерта не придется создавать специально новые номера. В то же время практика показывает, что таких сроков у постановочной группы по тем или другим причинам нет. А есть, в лучшем случае, две недели. Тогда, во-первых, следует, если это возможно, проводить по две репетиции в день (за исключением монтировочной и световой); во-вторых, отказаться от части репетиций за счет уплотнения оставшихся. В этом случае можно уложиться в две недели. Теперь план-график пишется от начала к концу.

1. Утро - встреча с постановочной группой и руководителями коллективов.

Вечер - просмотр номеров.

- 2. Утро просмотр номеров. Вечер корректура сценария.
- 3. Утро корректура сценария.

Вечер - задания постановочной группе и руководителям коллективов.

- 4. Утро и вечер работа над отдельными номерами.
- 5. Утро и вечер работа над отдельными номерами и с Ведущими.
- 6. Утро первый эпизод. Все занятые. Вечер второй эпизод. Все занятые.
- 7. Утро третий эпизод. Все занятые. Вечер четвертый эпизод. Все занятые.
  - 8. Утро пролог и финал. Все занятые. Вечер по вызову.
  - 9. Утро монтировочная, световая. Вечер по вызову.
  - 10. Утро сводная. 1-я половина. Вечер сводная. 2-я половина.
  - 11. Утро прогон. Вечер резерв.
  - 12. Утро генеральная. Сдача. Вечер резерв.
  - 13. Утро-резерв. Вечер генеральная.

Зная дату концерта (условно - 4 ноября), становится ясно, что при 25 репетициях начать работу нужно 10 октября, а при 13 репетициях - 22 октября. Но обе эти даты малопригодны для художника. Вряд ли можно за 9, тем более за 5 дней (от получения задания до монтировочной репетиции) изготовить даже самое минимальное оформление. На это, по меньшей мере, нужно 3-4 недели. Поэтому целесообразно разделить работу над концертом на две части. Первый этап - встречу с постановочной группой, просмотр номеров - провести заранее, скажем, за месяц до начала репетиций, а второй этап - собственно репетиции - провести, начиная с 25 октября. Таким

образом, в плане-графике появятся даты: 1 октября - встреча с постановочной группой, 2 и 3 октября - просмотр номеров и т.д. 25 октября - работа над отдельными номерами. Разделение целесообразно еще и потому, что обычно за период от просмотра номеров до первых репетиций создается окончательный вариант сценария.

При работе над составлением плана-графика становится ясным, к какому числу должны быть готовы оформление, реквизит, музыкальный материал, видеофрагменты и т.д. Вся эта работа (до монтировочной репетиции) ведется членами постановочной группы самостоятельно, параллельно, под контролем постановщика.

Вот, пожалуй, все, что необходимо было сказать об организационной Творческой работе режиссера. Может быть, только еще одно: полезно ассистенту или кому-либо из помощников режиссера вести записи (дневнике) репетиций. Помимо того, что в нем фиксируется ход репетиций, записываются задания постановочной группе, цехам и т.д., он является хорошим подспорьем самому режиссеру. Пользуясь записями, постановщик всегда может вспомнить, что он делал на прошедшей репетиции, что удалось сделать, над чем следует продолжить работу, да и критически оценить свои действия.

#### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Увидеть, понять и выбрать единственно верное, наиболее яркое, с тем, чтобы в результате родилось свое произведение - концерт. Разве не в этом радость режиссерского творчества, которое вместе с творчеством исполнителей и после концерта продолжает жить в сознании зрителей?

Пожалуй, на этом можно было бы поставить точку. Если бы... Если бы у театрализованных тематических концертов не было одной особенности, присущей только массовым формам театра. По многим причинам, больше организационным, чем творческим, такой концерт редко повторяется, к определенной дате, посвященный подготовленный определенному событию, он, как правило, идет в канун праздника, чаще всего после какогособрания, либо торжественного становясь его художественной эмоциональной кульминацией. Все это: его значение, одноразовость, да и репетиций требует количество OT участников концерта неукоснительного соблюдения его рисунка и предельной творческой отдачи. Ведь в отличие от театра, где после премьеры у режиссера есть возможность до последующих спектаклей внести необходимые поправки, у режиссера концерта обычно такой возможности нет.

Следует еще раз подчеркнуть: работа по организации и постановке такого концерта не заканчивается тем, что было сказано. Трудно предусмотреть, с чем режиссеру придется столкнуться на практике. Каждый раз от самых различных обстоятельств возникают свои неповторимые особенности, которые не могут не оказать влияния на тот или другой момент организации и постановки концерта.

Но творить, создавать - это значит самому искать и находить.

# ИННОВАЦИОННЫЕ ФОРМЫ РАБОТЫ В КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Бутенко Т.В.

#### Введение

Оптимизация деятельности культурно-досуговых учреждений лежит на пересечении нескольких направлений: критический анализ опыта наших предшественников и необходимость взять из него все, что ещё может работать в современных условиях и способствовать решению сегодняшних задач; творческое использование зарубежного опыта организации досуга населения и, наконец, собственные неустанные поиски каждого культурнотворческого досугового учреждения, каждого коллектива работника творчески мыслящего культуры. Инновационные деятельности культурно досуговых учреждений диктуются потребностями населения. Разработка новых форм досуга и адаптация их к психофизическим особенностям и социально-культурным потребностям молодёжи является одной из основных задач культурно-досуговой деятельности на современном этапе. Основное назначение учреждений культуры - создание условий для духовно-культурных удовлетворения потребностей растущих формирование мотивов поведения, что требует значительных организационно-педагогических усилий. Принимаются во внимание такие условия и факторы, как наличие ресурсов, квалификация исполнителей, творческие возможности и др. Повсеместное внедрение новых технологий во всех сферах общественной жизни вызывает необходимость постоянного обогащения содержания деятельности учреждений культуры, методов её осуществления.

#### Понятия инновации в работе культурно-досуговой деятельности

Слово «инновация» от англ.- «воплощение нового». Под инновацией в США откуда появилось это слово, понимали процесс от рождения до функциональных исследовательских разработок, воплощение нового в практику работы конкретного учреждения. «Чтобы понимать что-нибудь, надо это сделать», говорил Софокл. Также звучала такая мысль: «Сначала чем создавать новое, лучше прочитать, что об этом писали греки». Инновационные изменения, прежде всего, относят к экономической сфере развития общества, где в широком смысле под инновациями понимается прибыльное использование новшеств - от технологий до управления. Однако экономической сферой нововведения не ограничиваются и в единстве всех общественных подсистем касаются самых разнообразных сторон жизни, в результате чего формируется новая модель развития. На основании этого говорят об инновациях не только как о новшествах - достижениях научнотехнического, но и социального прогресса.

В рамках изучения досуговой деятельности под инновацией понимаются такие изменения в современном досуговом пространстве людей, которые характеризуются как его новыми, нетрадиционными видами практик, так и изменениями сущностного, смыслового характера,

наполняющими новым содержанием существующие формы досугового времяпрепровождения.

#### Виды инновационных форм

Начиная придумывать какую-то новую массовую форму, надо помнить, что новое, это хорошо забытое старое. Поэтому основа мероприятия всегда состоит из ранее существовавших форм, но с использованием новых технологий, тенденций и т.д.

Форма культурно-досуговой деятельности-это угол зрения сценариста на исследуемую проблему, структуру, образуемая на основе организации сценарного материала и аудитории с использованием разнообразных выразительных средств. Выбранная форма культурно-досуговой программы активно влияет на отбор её содержания, на способ организации драматургического материала, поскольку именно она должна раскрыть сценарный замысел, эмоционально подготовить зрителя для восприятия происходящего.

Под формами культурно-досуговой деятельности следует понимать способы и приёмы организации людей в учреждении культуры, по месту жительства в целях доведения до них определённого содержания. Формы программы культурно - досуговой деятельности не существуют сами по себе. Формы работы клубных учреждений- это способы и приёмы организации клубной аудитории. Выбранная форма программы влияет на отбор содержания, а содержание, в свою очередь, формирует форму. Форма -это способ существования содержания. Содержание деятельности должно обязательно облекаться в определённую форму. Время диктует новые формы и виды, так недавно мы к инновационным формам относили ассамблеи, банк социальных идей, марафоны, театрализованные аукционы и др. Сейчас разрабатываются и совершенствуются на основе компьютерных игр различный спектр массовых мероприятий.

Итак, какие же новые формы предлагаются в сфере культурнодосуговой деятельности. Повсеместно стали включаться в работу Брук кроссинг (англ. BookCrossing), раздача книг или книговорот хобби и общественное движение, действующее по принципу социальных к флэш-мобу. Человек, прочитав близкое книгу, «освобождает» её в общественном месте (парк, кафе, поезд, библиотека, станция метро), для того, чтобы другой, случайный человек мог эту книгу найти и прочитать; предполагается, что тот, в свою очередь, повторит это действие. Тимбилдинг- это корпоративная ролевая игра направленная на сплочение коллектива. Можно к этой форме отнести любой корпоративный досуг. Флэш-моб— это заранее спланированная массовая акция, в которой большая группа людей появляется в общественном месте, выполняет заранее оговорённые действия (согласно сценарию) и затем расходится. Ролевые игры представляют собой моделирование событий, происходящих определённом мире в определённое время.

Их участники отыгрывают собственных персонажей, руководствуясь при этом характером своей роли и внутренними убеждениями персонажа в рамках игровых реалий.

Парк развлечений (парк аттракционов, тематический собирательный термин, описывающий некоторое количество аттракционов и других видов развлечений, размещённых на одной территории. Парк развлечений отличается от обычных парков тем, что предназначен именно для развлечения людей, в основном взрослых, подростков и детей. Квест- это увлекательная «живая» игра для команды из нескольких человек, в специально оборудованном для этого помещении. Участникам предлагается определённое задание, ограниченное по времени 60—90 выполнить **Encounter** (рус. Энкаунтер — «случайная встреча», «первый минутами. опыт», «неожиданное столкновение») — международная сеть активных городских игр. Также это слово имеет значение «схватка» - именно так называется игра, благодаря идее которой и возник данный проект. Перформанс форма современного искусства, в которой произведение составляют действия художника или группы в определённом месте и в определённое время. Волонтёрский пикник как правило, проводят в парках культуры и отдыха, лесопарках, на берегу озера или реки. Он может включать различные мастер-классы, конкурсы, например, конкурс авторской костра Ландшафтный фестиваль и другое. фольклорно-этнографической или этнофутуристической направленности. Его основной элемент – это спектакль, который проводится на открытом воздухе в районе природных памятников культуры. Кроме этого, в ходе фестиваля могут проводиться занятия по народным танцам, мастер-классы по актёрскому мастерству. Фейерверочные представления. Их разделяют на высотные, наземные, музыкальные и дневные. Такие шоу способствуют созданию атмосферы настоящего праздника и вызывают целую палитру положительных эмоций. Мобфест — всемирный ежегодный флэш-мобфестиваль, проходящий в одном из крупных городов СНГ. Акция — это ограниченное во времени воздействие на целевую группу населения с целью пропаганды. Публичные общественно-политические популяризации И действия, ставящие целью привлечь внимание. Батл – это вид конкурса, поединок между группами или отдельными участниками с элементами демонстрации. Презентация-общественное экспромтной борьбы, представление чего-либо нового, недавно появившегося, созданного, с определёнными целями. Фестиваль экстремального спорта-мероприятие состоящее из соревнований представителей экстремальных видов спорта и выступления рок-групп, рэп-исполнителей, соревнования по брейк-дансу и в кульминации выступление хед-лайнера. Светодиодное ультрасовременный вид представления, который основан на использовании инновационных технологиях. Это перформанс, созданный на сочетании оптических иллюзий, игры света, музыки в сочетании с театральными и хореографических постановками. Велокарнавал – это сплочение коллектива

в ходе подготовки и реализации яркого, необычного зрелища. Командная работа и проектная деятельность в этой необычной программе сочетаются с инженерной и творческой мыслью. Азартное состязание, переживания участников и болельщиков делают эту программу отличным выбором в качестве основы для корпоративного праздника. Задача каждой команды – построить из предложенного реквизита необычное, красивое, потрясающее воображение средство передвижения с элементами велосипеда и преодолеть на нём определённую дистанцию за минимальное время. Байк-шоу (другое название -байк-фест) –фестиваль байкеров. Как правило, мероприятия проводятся ежегодно. Организаторами могут являться как байкклубы (они же мотоклубы, МС или МСС), так и крупные производители мото -техники, как это делает компания Harley-Davidson. Обычная программа проведения байк-шоу — проезд колонной мотоциклов по городу (он называется «прохват»), выезд на место проведения («поляна»), выступление музыкальных групп и различные конкурсы. Также могут проводиться соревнования по различным видам мотоциклетного спорта, драг-рэйсинг (гонка на 402 метра), выступления стант-райдеров (каскадёрские трюки на мотоциклах), а также выставка кастомов (самодельных мотоциклов). Лонгфестиваль, который длится в течение недели, происходит в форме показасмотра лучших достижений в разных сферах искусства, национальных культур, кулинарии и многие другие.

#### Структура и содержание инновационных форм

Рассмотрим специфику и содержание проведения некоторых инновационных форм.

**Буккроссинг**. Слежение за «путешествием» книги осуществляется через специальные сервисы в Интернете. Аналогия — орнитологическая практика окольцовывания птиц, позволяющая отследить их перемещение. Идею буккроссинга предложил специалист по интернет-технологиям Рон Хорнбекер в марте 2001 года. Через полгода на его сайте было около 300 активных пользователей, которые «отпускали» книги и приводили новых участников. Член движения буккроссинга регистрируется на специальном сайте. Затем он регистрирует книги, которые готовится «отпустить», создавая таким образом свою «книжную полку». При записи каждая книга получает уникальный код книги (англ. BCID). Член движения «освобождает» книгу на сайте (то есть делает запись, где, когда будет «освобождена» книга), и «освобождает» её в действительности. Человек, нашедший такую книгу, войдя на сайт и введя код книги, попадает в журнал книги, делает там запись, о чём уведомляется член движения, отпустивший эту книгу. В настоящее время количество участников в мире превышает 1,5 млн человек, ими зарегистрировано более 13 млн книг. Центром движения международный сайт www.bookcrossing.com, интерфейс которого переведён в настоящее время на 15 языков, в том числе и на русский (с осени 2014 г.). В разных странах мира есть свои национальные сайты буккроссинга, не имеющие связи с базой международного сайта. Официально «операция»

стартовала в марте <u>2003</u> на Салоне книги в Париже, там было «рассеяно» 2000 книг. В основном они появились благодаря поддержке муниципалитета Флоренции, но и французские издательские круги проявили заинтересованность. Такие акции успешно проводятся во многих городах мира.

Критическая масса (англ. Critical Mass) — это сбор большого количества велосипедистов, по традиции проводится в последнюю пятницу каждого месяца в более чем 300 городах по всему миру. Концепция движения «Критическая масса» может принять участие любой велосипедист. Для проведения заезда «Критической массы» заранее оглашается место и время сбора участников, в основном через социальные сети и маршрут следования. Для участия необходимо приехать к указанному месту на исправном велосипеде и быть готовым проехать в невысоком темпе 15-30 километров. Правила для участников «Критической массы», при езде на велосипеде сводятся к соблюдению Правил Дорожного Движения. Правила езды, которые должны знать участники движения:

- 1. Ехать необходимо строго по ходу движения транспорта. Ехать по встречной полосе запрещено!
- 2. Ехать как можно ближе к правому краю дороги или по обочинам дорог. Выезжать на середину дороги, даже если там нет машин запрещено!
- 3. <u>Тротуары</u> для <u>пешеходов</u> (в новых ПДД есть термин "Вело пешеходная дорожка" и разрешено двигаться на велосипеде по тротуарам, если не будет создано помех пешеходам). По тротуару можно идти и вести велосипед рядом (ехать можно только на сложных и опасных участках дороги);
- 4. Красный свет для всех! Не только для автомобилей, но и для велосипедистов!
- 5. Для поворота направо необходимо выставить в сторону правую руку и пропустить пешеходов;
- 6. Поворот налево на дорогах, имеющих БОЛЕЕ ОДНОЙ полосы для движения в попутном направлении на велосипеде запрещён. Для этого манёвра необходимо «разбить» движение на две части и проехать на перекрёстке прямо, а потом развернуть велосипед и проехать ещё раз прямо;
- 7. Перед объездом припаркованного автомобиля, необходимо заранее выставить левую руку в сторону, при этом соблюдая предельное расстояние в 0,6 м;
- 8. Постоянно следить за дорожными знаками и указателями и строго выполнять их требования.

Основные <u>лозунги</u> которые используют участники движения при проведении велопробега:

«Мы не блокируем движение – мы и есть движение!»

«Мир за чистые города! Сделаем мир эко логичнее!»

«Знаешь сам — расскажи друзьям!»

- «Выхлопные газы источники заразы!»
- «Если любишь ты природу не дыми в лицо народу!»
- «Продавай свой драндулет покупай велосипед!»
- «Если крутишь ты педали заболеешь ты едва ли!»
- «Мы не помеха движению мы его часть!

событий, Ролевая игра представляет собой моделирование определённом мире в определённое время. происходящих участники открывают собственных персонажей, руководствуясь при этом характером своей роли и внутренними убеждениями персонажа в рамках игровых реалий. Индивидуальные и коллективные действия игроков составляют сюжет игры. Как правило, существуют правила проведения ролевой игры, где описаны рамки действий игроков, их поведения, моделирования игровых ситуаций. Действия игроков представляют из себя вольную импровизацию в рамках выбранных правил, а также определяют суть игры и её результат.

Разрабатывает сюжет ролевой игры и следит за её ходом мастер или группа мастеров. Игровой мир может быть историческим, авторским либо основываться на уже существующем вымышленном мире из литературного произведения, фильма или игры. Ролевые игры неразрывно связаны с ролевым сообществом, также с исторической a реконструкцией (реконструкторы являются наиболее родственной ролевикам субкультурой, ЛЮДИ оба многие входят движения одновременно), историческим фехтованием, стрельбой ИЗ лука арбалета, культурой бардов менестрелей, историческим танцем, бальной культурой, косплеем, страйкболом. Регулярно проходят различные фестивали и конвенты, посвящённые около ролевой тематике. На них как правило проходят семинары по различным вопросам, мастер классы по созданию чего-то или владению чем-то, анонсы предстоящих проектов, выступают барды и менестрели, проходят конкурсы костюма и т. п. В распространяются сообществе некоммерческие издания, посвящённые играм и вопросам исторической реконструкции, авторские сборники, в том числе музыкальные.

Основное отличие исторической реконструкции от ролевой игры заключается в том, что мероприятие исторической реконструкции требует полной исторической достоверности (часто вплоть до ручных швов на одежде), а на ролевой игре эта достоверность условна. То есть, говоря усреднённая, историческая реконструкция отображает внешнюю сторону, а ролевая игра внутреннюю. В ролевом сообществе развились свои термины, для обозначений реалий игры.

Классификация ролевых игр, ролей и действий в игре.

По способу взаимодействия игроков и условностям моделирования основная классификация.

Словесные: в <u>настольных</u> ролевых играх и в <u>словесках</u> всё действие происходит в воображении участников, а следит за развитием событий так

называемый мастер (гейм-мастер, ГМ, данжен-мастер, ДМ) в соответствии с заранее заданными правилами, или без них. Отличие настольных игр от словесок заключается в наличии или отсутствии игровой системы. К играм словесного типа также относятся ролевые игры по электронной почте, а также форумные ролевые игры.

Форумная ролевая игра является своего рода поджанром литературных ролевых игр. Правила текстовых ролевых игр предусматривают прописывание игроками в отдельном сообщении (посте) действий, мыслей и фраз тех персонажей, роли которых они играют. Игровой процесс контролируется администраторами и модераторами форума.

Как правило, игра происходит на форумах, которые созданы специально для проведения текстовых игр. При этом не существует какого-то единого стандарта для подобных проектов.

Как правило, принцип создания фанфиков и ролевой игры схож. За основу также берётся определённый мир, придуманный одним или группой авторов, в том числе и простыми игроками. Задачей этих самых игроков является создание персонажа, которого они пытаются раскрыть, моделируя различные сюжетные перипетии. Однако в отличие от фанфикшна, сюжет пишет не один игрок, а несколько. Он создаётся пошагово, в течение довольно долгого промежутка времени и его развязка, порою, остаётся загадкой даже для самих игроков.

Живые: в ролевых играх <u>живого действия</u> игроки физически участвуют в событиях игры. При этом также есть правила и мастера. В данном случае мастера отвечают не за весь мир, а только за немодулированную его часть. Иногда мастера так или иначе контролируют игровой мир целиком посредством введения мастерских персонажей либо при помощи мастерского произвола. Правила также описывают только те действия, которые заменены моделью.

Компьютерные: в компьютерных ролевых играх вся окружающая игроков обстановка управляется компьютерной программой. Нередко такие игры рассчитаны на одного игрока и имеют предписанный сюжет (развитие которого, в определённой степени, зависит от решений игрока). Также существуют многопользовательские ролевые онлайн-игры в которых тысячи игроков взаимодействуют друг с другом через сеть Интернет. поставленным целям. Театралка (театральный отыгрыш) подразумевает больший упор на определённость и заданность сюжета, соответствие ролям если игра историческая, TO отсутствие вероятностей: Если Родриго Борджиа стал Папой Римским в реальности, то и в игровой деятельности тоже, а не как пойдёт). С достижением соответствующей атмосферы. Экстремалка (игра на выживание) означает, что в процессе игры игрок заведомо оказывается в экстремальных для него ситуациях, возможно психологических, возможно физических. Мистерия (мистериальная игра) предполагает глубокое психологическое погружение игрока в сущность своего персонажа, а при коллективной игре

ещё и максимально адекватное для всех участников действия **Моделирование** (реконструкция) — особое внимание уделяется точности моделирования. Наиболее распространено в стратегических ролевых играх и компьютерных.

Деловые ролевые игры применяются в профессиональном образовании методом моделирования каких-либо жизненных ситуаций, например, работы в трудовом коллективе. В этом случае участники принимают роли различных должностей и профессий.

По типу отыгрываемых персонажей.

Большинство игр подразумевают под ролью одно существо, одну личность, одно «я», отыгрываемое одним игроком. Возможны более сложные структурно построения. Далее приведены некоторые из них.

**Стратегические ролевые игры** или **Военно-политические игры** — отыгрыш одним человеком страны. То есть — роль = (территория + народ + государственный аппарат +...).

**Командно-штабные игры** (не вполне относятся к ролевым, практически без изменений позаимствованы у военных). В принципе игрок считается командиром, штабом и связистом сразу. По многим параметрам очень близки к классическим настольным играм.

**Корабли** — отыгрывается роль именно корабля с командой и капитаном, как единого целого.

Свойства целого. Пример — «Экспедиция» — игроками отыгрывается высадка на неизвестную планету с неизвестными им свойствами, причём другая часть игроков отыгрывает именно различные свойства планеты. Мастер игры при этом лишь координирует действия игроков.

Разновидностью <u>ролевой игры</u> является живой квест (салонная детективная <u>игра</u>) <u>живого действия</u>, рассчитанной прежде всего на то, что хотя бы часть игроков не являются профессиональными игроками-«ролевиками».

Первые **квесты** появились достаточно давно, ещё до глобального распространения интернета, и имели они текстовый вид. Затем, в 80-х годах прошлого века, получили распространение графические квесты. В 90-х появились уже квесты-головоломки. Видимо, благодаря этому принципу, квесты в реальной жизни возвращаются снова.

Один из первых живых квестов современности был придуман и создан небольшой группой энтузиастов из «Силиконовой долины» ещё в 2006 году и назывался «Origin». В основу его были положены незабвенные произведения Агаты Кристи. Поначалу многочисленные туристы с огромным интересом отнеслись к этому совершенно новому виду развлечений. Но, тем не менее, особой популярности за океаном квесты не снискали. Зато эстафетную палочку ловко подхватили японцы. Благодаря им, подобные квесты получили широкое распространение по всему миру.

Одними из первых в Европе квесты начали развивать жители Швейцарии и Венгрии. В Россию же квесты в реальности пришли совсем

недавно, но зато очень быстро стали популярным развлечением. Это можно объяснить нашим уникальным менталитетом, вызывающим у нас неистребимую тягу к приключениям, а также вполне демократичным ценам. География распространения квест-румов в России пока не широка. В основном, появляется большинство квестов в Москве и Санкт-Петербурге, но эти игры семимильными шагами набирают популярность и завоёвывают сердца все большего количества жителей нашей страны. Все чаще и чаще открываются новые игровые зоны по всей России.

Как правило, квест-румы оборудованы красочными декорациями и реалистичной бутафорией, которые позволяют в полной мере прочувствовать погружение в процесс игры. Наиболее продвинутые квест-румы оборудованы всевозможными датчиками, реагирующими на поведение участников. В зависимости от этого, приводятся в действие те или иные механизмы или задействуются различные спецэффекты, что только добавляет особую реалистичность всему происходящему во время игры. Сюжеты квестов могут быть основаны на художественных произведениях, популярных фильмах, компьютерных играх, либо же создаются авторами квестов индивидуально. Здесь нет и не может быть чётких правил и ограничений.

Участники живого квеста оказываются в ситуации, в которой перед ними стоит общая цель —борьба за сокровища, раскрытие тайны, спасение от бедствия и т. д. Каждый из участников получает индивидуальную роль в этой ситуации, а также свои индивидуальные цели, иногда даже идущие вразрез с общей — например, вернуть возлюбленного или узнать о предательстве, восстановить справедливость или, наоборот, замести следы преступления. Умение убеждать — полезный навык для игрока на живом квесте. Наличие нескольких целей обеспечивает разно плановость игры. Игрок сам может определять, какая цель для него первоочерёдная. Суть игры — выполнить как можно больше целей. Для этого игрокам необходимо общаться между собой, анализировать информацию о других персонажах, известную им из их роли, получать дополнительную информацию, искать улики, думать над мотивами, вступать в союзы, блефовать, интриговать и убеждать. Исход игры обычно полностью зависит от действий игроков. Ведущий контролирует ход игры, объясняет правила и поддерживает игроков ведущий. Он может как наблюдать за действием со стороны, так и исполнять вспомогательную техническую роль. Через ведущего осуществляется и тайное взаимодействие персонажей, если оно предусмотрено использование скрытых возможностей. Психологическая например, социальная составляющая игры. Живой квест построен коммуникационном взаимодействии между игроками. Не общаясь с другими игроками, невозможно достичь индивидуальных целей, что стимулирует знакомства, общение и служит хорошим способом познакомить совершенно незнакомую компанию. Кроме того, поскольку цели персонажей часто являются противоположными, живые квесты несут в себе элемент соревновательности. С другой стороны, живые квесты способствуют

развитию аналитических способностей: как правило, живые квесты содержат в себе детективный элемент, требующий умения работы с информацией и её анализа.

Итак в квест-индустрии стали зарождаться жанры. На сегодняшний момент можно выделить 5 видов квестов.

1. Эскейп-рум или как выбраться из комнаты

Знакомая практически всем ситуация: ваша команда заперта в помещении. Используя многочисленные подсказки и вспомогательные средства (которые ещё необходимо найти), все должны за ограниченное время выбраться наружу. Обычно на это даётся всего один час.

2. Квест в реальности (живой квест).

В отличие от классического эскейпа, здесь вам совсем не обязательно искать выход. Игроки могут спасать вселенную, защищать кольцо всевластия от посягательств темных сил, или же грабить банк. Главное, выполняя задания, прожить ситуацию максимально близко к сценарию.

3. Квест-перформанс

Этот жанр подразумевает присутствие в комнате актёров, которые могут направлять игровой процесс в ту или иную сторону. Они могут помогать, или наоборот, мешать вам выполнять задания. Это что-то сродни постановочной сцене в кино, или театральному представлению, в котором вы с вашими товарищами будете играть главные роли.

4. Экшн игра или спортивный квест.

Здесь успех будет зависеть не только от вашего умения работать головой, всевозможные полосы препятствий, погони, силовые задачи — все это гармонично сочетается с необходимостью мгновенно решать логические задачи, подключая к их решению всю команду.

5. Морфеус квест. В морфеусе игра происходит исключительно в вашем воображении. Всем игрокам обязательно завязывают глаза на протяжении всей игры. Здесь, также как и в перформансе, присутствуют актёры и ведущий. Они помогают вам глубже вжиться в ситуацию. В этом жанре задействуются не все органы чувств, тут вы будете лишены зрения. Игрокам предстоит лишь слышать, чувствовать и осязать.

Квесты позволяют игроку не только погрузиться в придуманный мир, но и развивать сюжет игры самостоятельно при помощи заданных правил и свободной импровизации. Они развлекают, заставляют думать логически и развивают интуицию, расширяют рамки привычного общения. Вы можете выбрать в партнёры по игре своих друзей и близких и смотреть, как иногда совершенно непредсказуемо и неожиданно они ведут себя в игре, или же играть с совершенно незнакомыми людьми на открытых встречах.

**Тимбилдинг** (англ. Team building — построение команды) - термин, обычно используемый в контексте бизнеса и применяемый к широкому диапазону действий для создания и повышения эффективности работы команды.

Ещё тимбилдинг можно назвать команд образованием. Другими словами, тимбилдинг — это комплекс мероприятий, которые направлены на сплочение команды путём совместного активного отдыха, корпоративных игр, тренингов и прочего.

Ни один руководитель, который хочет, чтобы его компания была успешной, не должен игнорировать такое явление, как тимбилдинг. Ведь успех зависит не только от того, насколько правильно была организована коммерческая составляющая деятельности фирмы, но и от взаимоотношений внутри коллектива.

Тимбилдинг стал не просто методом проведения совместного досуга, но и эффективным способом выработки «командного духа», так как в ходе разыгрывания сценок или выполнения заданий сотрудники находят новые точки соприкосновения и лучше друг друга узнают, что помогает им в совместной трудовой деятельности.

В России и странах СНГ тимбилдинг появился уже в конце 20 века. Первым применяемым методом тимбилдинга был метод бизнес-тренингов. Со временем стали набирать популярность и другие способы — спортивные и психологические игры, творческие мероприятия и другие. Сейчас понятие «тимбилдинг» всё больше расширяется, добавляются новые варианты сплочения коллектива, вырабатываются новые тактики. Даже проведение корпоративных праздников часто сопровождается различными играми, нацеленными на создание духа единства.

#### Главные цели и задачи тимбилдинга заключаются в:

- Создании чувства единства коллектива, организованности и сплочённости;
- Замене у сотрудников чувства конкуренции на чувство сотрудничества;
- Обучении эффективного взаимодействия между членами коллектива:
  - Выработке доверия и понимания в команде;
- Сплочении команды, выводе «командного духа» на новый уровень;
  - Укреплении горизонтальных связей в компании;
  - Повышении мотивации деятельности;
  - Укреплении авторитета начальства на неофициальном уровне;
  - Психологической разгрузке сотрудников.

#### Виды тимбилдинга:

Спортивный, исторический, творческий, психологический

#### Примеры игр для тимбилдинга

#### 1. «Пантомима».

Игроку загадывается какой-либо предмет или явление, и он должен без слов показать его остальным участникам игры так, чтобы они догадались, о чем идёт речь.

# 2. «Кто быстрее».

Коллектив делиться на несколько групп, в каждой из которых выбирается капитан. По команде, каждый капитан должен построить свою группу в квадрат (круг, треугольник) по определённому признаку — росту, цвету волос, первой букве имени и т.д. Кто быстрее справится с заданием и будет победителем.

#### 3. «Узнаем друг друга с новой стороны».

Каждый из участников анонимно пишет на листке бумаге какие-либо факты о себе, описывает события из его жизни либо просто свои предпочтения в чем-либо. Далее все листки складываются в одну корзину и перемешиваются. Каждый по очереди достаёт листок и зачитывает его вслух, а команда должна догадаться, кто является автором написанного.

#### 4. «Скакалка».

Формируются команды по 7-10 человек. Используя огромную длинную скакалку, игроки синхронно совершают прыжки через неё. Выигравшей является та команда, которая перепрыгнула наибольшее количество, не сбившись и не запутавшись в скакалке.

Encounter (рус. Энкаунтер — «случайная встреча», «первый опыт», «неожиданное столкновение») — международная сеть активных городских Также ЭТО слово имеет значение «схватка» называется игра, благодаря идее которой и возник данный Современные правила были разработаны Иваном Маслюковым в 2001 году в рамках проекта Схватка. С первых игр «Схватка» стремительно завоевала внимание молодёжи. Игры под брендом «Encounter» проводятся в России, на Украине, в Белоруссии и других странах.

В 2008 году к Схватке и Мозговому штурму добавились новые виды городских игр: фотоохота, фото-экстрим, мокрые войны, кэшинг, тайники, точки, видеоохота.

Программный комплекс «Encounter» — это совокупность технического и программного обеспечения, на основе которого работает международная сеть «Encounter». С его помощью можно проводить разнообразные городские игры в рамках одного города, страны или всего мира. На всех сайтах сети действует единая регистрация, то есть достаточно зарегистрировать на одном сайте, чтобы играть в любом городе, где проводятся игры. Развитие сети городских игр происходит не только географически — за счёт увеличения количества регионов, в которых проводятся игры, но и качественно, разрабатываются и реализуются новые форматы игр. В каждый вид игр, за исключением Мокрых войн, можно играть в одиночку или командами. Каждой команде необходим автомобиль для передвижения по городу между объектами игры, сотовый телефон или ноутбук с доступом в Интернет для получения заданий, фонарики (обычно игра проходит в ночь с субботы на воскресенье), рации для удобного общения между игроками команды на объектах, где сотовая связь работает нестабильно.

#### Виды игр

#### Схватка

Основная идея игры заключается в выполнении различных заданий на местности на время. Победителем игры считается игрок или команда, первыми завершившие все уровни. При этом количество заданий, последовательность их выполнения, время на выполнение одного задания не регламентированы правилами и устанавливаются авторами по их усмотрению, в отличие от Dozor. Classic, где не может быть штурмовой последовательности выполнения основных заданий (их 5-10 на игру), жёстко указано время выполнения каждого задания (90 минут) и время выдачи подсказок (каждые 30 минут) с последующим автоматическим переходом на новое задание.

Негласно выделяют следующие типы заданий:

#### Обычные (логические задания)

В большинстве случаев, логические задания содержат слова, сходные с названиями улиц, остановок, других городских объектов. Также могут быть в виде фотографий, планов, схем, музыкальных файлов и видеороликов.

#### Ориентирование (поисковое задание)

Целью поискового задания является код или ключ. Сложность поиска кода зависит от сложности игры. Организаторы создают стрелки (рядом со стрелкой ставится либо прицел, либо две буквы EN), облегчающие поиск кода. В сложных играх код может быть в угольной шахте, металлургическом комбинате, на вышке телебашни.

#### Агентский уровень

Этот тип уровня подразумевает поиск на местности агента — человека, обладающего необходимой информацией для прохождения уровня. Причём агент (агенты) могут быть представителями организаторов или привлечёнными людьми. В задании описываются некоторые признаки, по которым агент может быть опознан. Дополнительно описывается порядок действий, при котором агент выдаст необходимую информацию. Например, он может проявить себя только при обращении к нему с кодовой фразой. Или информация будет доступна игрокам в обмен на какой-либо предмет. После нахождения агента, тот может попросить игроков выполнить определённое задание.

# Уровень-конкурс

На уровнях могут быть различные конкурсы. Такие конкурсы могут устраиваться на первом уровне, когда все команды в сборе, или в процессе самой игры. Финишные конкурсы устраиваются после того, как все команды уже закончили игру или на утреннем брифинге. В этом случае, за успешное участие в конкурсе команде будет начислено бонусное время, которое вычитается из суммарного времени затраченного на игру. Например, командам необходимо выложить максимально длинную линию из одежды.

#### Экстремальные уровни

Это уровни, прохождение которых может быть связано с определённым риском для здоровья игроков. Чаще всего это поиск кода на высотных объектах, где для доступа в нужное место необходимо ходить по балкам, стенам, пробираться в труднодоступные места. Организаторы заявляют, что они уделяют особое внимание на таких уровнях безопасности игроков, обеспечивают необходимый инструктаж и страховку во время выполнения уровня<sup>1</sup>.

#### «Teppop»

Выполнение уровней подобного типа обязательно сопряжено с причинением беспокойства людям, заведомо не причастных к игре — прохожих, милиционеров, продавцов, кондукторов. Часто «террористическими» уровнями становятся агентские. Распространён и «телефонный терроризм», когда следует обзвонить большое количество абонентов, для того чтобы найти нужный номер.

#### Координаторские уровни

На таком уровне нельзя получить конечный код без помощи координаторов или аналитиков, находящихся в штабе. Такое задание может в качестве подуровня. Полевые игроки определённую информацию, дальнейшей обработкой которой занимается штаб. Координаторские уровни создаются для того, чтобы штаб активно участвовал в процессе игры. Во время игры координатор не обязательно должен находиться дома за компьютером или в интернет-клубе. Им может быть любой игрок из полевого экипажа, получать задания можно с помощью ноутбука, коммуникатора или мобильного телефона (каждый домен игры имеет WAP-версию). Существует несколько возможных последовательностей прохождения уровней:

#### Линейная

Все команды проходят уровни в том порядке, в котором они введены на сайте. То есть команда последовательно выполняет задания игры: без прохождения текущего уровня нельзя получить следующее задание.

#### Указанная (нелинейная)

По умолчанию, формируется таблица случайной последовательности прохождения для всех команд, однако организатор имеет возможность отредактировать порядок прохождения уровней индивидуально для каждой команды.

#### Случайная

Все команды проходят уровни в случайном порядке. Если выставлена «случайная последовательность», то даже авторы сценария не знают, в какой именно последовательности будут выдаваться задания тем или иным командам.

#### Штурмовая

Команда получает все задания одновременно. В этом случае, в какой последовательности выполнять миссии, решает сама команда.

Преимуществом команды является наибольшее количество экипажей, чтобы оперативно выполнить все задания игры.

#### Фото экстрим

Требуется сделать несколько постановочных снимков по строго заданным условиям. В задании максимально подробно описывается, что должно быть изображено снимке. Каждое задание на искусственному созданию какой-либо экстремальной, нестандартной, забавной необходимо зачастую ситуации, которую зафиксировать фотографией. Качество самих снимков не учитывается, и в отличие от «Фотоохоты» основная проблема — придумать «как» и «где» сделать кадр, в то время как «что» должно быть изображено на кадре заранее чётко определено авторами игры. Таким образом, для получения необходимой фотографии, команда должна преодолеть сложности, поставленные в задании, например: найти вертолёт, на который можно забраться, или боулинг, в который пустят раздетого человека; узнать, кто может ходить по воде и какая девушка согласится обрить голову (всякие нелепые ситуации).

Для участия необходимы цифровой фотоаппарат и подключение к сети Интернет, для того чтобы получать задания на сайте игры и загружать сделанные фотографии. Желательно наличие двух и более экипажей (автомобилей), чтобы параллельно вести приготовления ко всем заданиям сразу. По умолчанию, побеждает команда, которая быстрее других сделает все снимки. После того, как все снимки загружены на сервер, авторы сценария приступают к разбору соответствия снимков условиям задания. Здесь команды могут получить как бонусы, так и штрафы (бонусные и штрафные санкции чётко указываются в сценарии). Конечный итог игры подводится в течение 6—24 часов с момента завершения игры.

Идея проведения подобных игр пришла из классической Схватки. Такие уровни были как бонусные задания в обычной игре. Позже в рамках проекта Encounter был выведен новый тип игр «Фото экстрим», где каждое задание заключалось в создании фотографии с максимально чётко заданными требованиями.

#### Фотоохота

Суть игры сводится к охоте за удачной фотографией. Это исключительно творческое соревнование. Это игра, где фантазия и идеи участников имеют определяющие значение, а время выполнения заданий не учитывается. Участникам даётся несколько заданий, как правило, от 7 до 10. Каждое задание сводится к короткой фразе или одному слову, исходя из которого, нужно сделать снимок. Несмотря на то, что главное в этой игре идея для кадра, качество снимка имеет значение. Самое сложное — придумать «что» сфотографировать. «Где» и «как» — это уже значительно проще. В конце каждой недели выбирается 20 лучших фоторабот, которые попадают в «фотообзор». Для участия в этой игре, как и в Фотоохоте, необходимы цифровой фотоаппарат и подключение к сети Интернет.

Средства передвижения по городу — на усмотрение участников. Можно ездить на личном транспорте или ходить пешком.

Фотографии могут оцениваться по двум системам: «Самооценка» и «Судебное заседание».

Самооценка — это когда сами же команды, принявшие участие в игре, оценивают фотографии других команд. Естественно, что за свои работы команда проголосовать не может, а вот за других — просто обязана.

Судебное заседание — фотографии оцениваются судьями по десятибалльной шкале. Судьи известны заранее, информация о них указывается в анонсе о предстоящей игре. Это могут быть профессиональные фотографы, креативные и творческие личности. В судьях также состоит и автор игры (тот, кто придумал задания для игры). Победителем становится участник или команда, получившая в сумме максимальный средний балл за все снимки.

#### Кэшинг

Процесс игры похож на геокэшинг, НО отличается ограничением по времени и наличием подсказок. Игрокам координаты кладов, которые скрыты или закопаны на территории города или области. Каждый клад представляет собой пластиковый контейнер с написанным на днище кодом. Внутри контейнера могут находиться призы от организатора либо сувениры, оставленные другими командами, которые уже находили этот тайник. Вооружившись картами и GPS навигаторами, участники ищут клады. Когда клад найден, необходимо ввести код тайника на сайте и таким образом зафиксировать факт обнаружения тайника. По желанию, участник может забрать находящиеся в тайнике сувениры и вещи, или положить в тайник что-нибудь от себя. Сами контейнеры не уносятся и существовать довольно продолжительное время. проводиться в любое время. Если такая игра доступна для прохождения после завершения, игроки могут заняться поиском тайников вне зачёта. Для участия необходимы подключение к Интернет для того, чтобы получать координаты тайников на сайте и лопатка для раскопки тайников. Передвигаться по городу можно любым способом. Если в игре требуется наличие GPS навигатора, об этом будет сообщено в описании игры дополнительно. Побеждает команда (или участник, если игра одиночная), которая первая обнаружила все тайники. В процессе поиска тайников могут даваться отдельные бонусные задания, которые по факту выполнения могут давать подсказки к местам расположения тайников, либо бонусное время, которое влияет на конечный итог игры.

#### Мокрые войны

Суть игры заключается в том, что каждый участник является одновременно и «охотником» и «жертвой». Участник получает на сайте досье на «жертву» и начинает «охоту» на неё, в это же время досье этого участника получает другой игрок. Цель «охотника» — выследить «жертву» и в прямом смысле замочить её — из водяного оружия. Цель «жертвы» — не

попасться в лапы «охотника» и не дать себя «замочить». Если участник «замочил» свою «жертву», она отдаёт ему свой код жизни, который необходимо ввести в форму на сайте. Так участник получает на сайте новое досье — на человека, за которым охотилась «замоченная жертва». Таким образом, круг участников сужается и в финале остаётся только два «охотника», которые выслеживают друг друга.

Цель игры — «замочить» максимальное количество «жертв» из водяного оружия и остаться «не замоченным». «Мочить» жертву можно только из водяного оружия (пистолеты, ружья, автоматы) и только чистой водой. Для участия в играх «Мокрые войны» необходимо иметь «аттестат» — виртуальный документ, который подтверждает подлинность личности. Игры обычно идут круглосуточно в течение нескольких дней, недели или нескольких недель. Для участия необходимы подключение к Интернет для того, чтобы получить досье на «жертву», и водяное оружие (пистолеты, ружья, автоматы), заправленные чистой водой. Победителем игры считается охотник, успевший замочить за отведённое на игру время как можно больше жертв. Если количество замоченных жертв у нескольких охотников одинаковое, учитывается время выполнения последнего задания.

#### Мозговой штурм

Это игра, которую можно пройти, находясь за компьютером. Игра напоминает игру «Что? Где? Когда?» в многопользовательском варианте. В неё играют команды из разных городов и стран. Такие игры могут проводиться в любое время, но, как правило, проходят вечером или в выходные дни. Для участия необходимо только подключение к интернет. Теоретически можно играть и через PDA или даже мобильный телефон, но практика показывает, что это весьма неэффективно. В игре могут быть задействованы большие медиа файлы: изображения, музыка, видео. Побеждает участник или команда, которая раньше всех пройдёт все уровни (ответит на все вопросы). Виртуальные игры появились вместе с классической Схваткой. И сейчас виртуальные уровни могут быть в реальной игре в виде бонусных заданий, то есть штаб может облегчить полевым игрокам выполнение миссии, разгадав специальное «штабное», то есть виртуальное задание.

#### Точки

Команда получает на сайте зашифрованные точки в городе — места, где организаторы написали специальные коды. Разгадав точку, команда высчитывает оптимальный маршрут движения к точке и следует к ней. Обнаружив код на точке, команда вводит его на сайте и получает следующую точку. Зона покрытия игры — административные границы города. Минимальный пробег, ожидающий участников на игре, всегда указывается в анонсе к игре. Побеждает команда, быстрее других разгадавшая и посетившая все точки.

#### Тайники

Команды ищут спрятанные на территории города или области тайники. Тайник — это пластиковый контейнер, на дне которого написан код. Обнаружив код, команды вводят его на сайте и таким образом получают загадку со следующим тайником. Найдя тайник, участники обмениваются сувенирами, как в геокэшинге. Игроки ищут тайники по загадкам и описаниям мест, а не по GPS-координатам. В этом состоит основное отличие от Кэшинга.

Побеждает команда (или участник, если игра одиночная), которая первая обнаружила все тайники. В процессе поиска тайников могут даваться отдельные бонусные задания, которые по факту выполнения могут давать подсказки по поводу мест расположения тайников либо давать бонусное время, которое влияет на конечный итог игры.

#### Видеоохота

Суть Видеоохоты заключается в творческом подходе к съёмке удачных видеосюжетов. Это творческое соревнование, где фантазия и идеи участников имеют определяющие значение, а время выполнения заданий не учитывается. Участникам предлагают выполнить от 3 до 5 заданий. Каждое задание сводится к короткой фразе или одному слову, исходя из которого, нужно придумать сюжет и снять видеоролик. Несмотря на то, что главное в этой игре — идея для сюжета, качество исполнения тоже имеет значение. Сюжеты оцениваются судьями по той же системе, что и Фотоохота.

**Флэш-моб** (произносится флэш-моб; от англ. flash mob, дословно мгновение, тов-толпа]) мгновенная толпа [flashмиг, спланированная массовая акция, в которой большая группа людей появляется в общественном месте, выполняет заранее оговорённые действия (сценарий) и затем расходится. Флэш-моб является разновидностью смарт моба. Сбор участников флэш-моба осуществляется при помощи средств связи (в основном это Интернет). Термин «мгновенная толпа» (англ. flash crowd) альтернативным наименованием для слэшдот-эффекта, одноимённому рассказу фантаста Ларри Нивена, в котором тот описывает, как мгновенная телепортация позволяла огромным количествам людей появляться почти мгновенно в любом месте мира, где происходит действие, достойное внимания. Толпа на месте действия появлялась сразу после того, как информация о событии была опубликована в СМИ. Противоположным флэш-мобу ПО идее задачам проведения является профлеш (от «профессиональный» и «флэш»).

#### Концепция

Флэш-моб рассчитан на случайных зрителей, вызывая смешанные чувства непонимания, интереса и даже участия. Среди возможных вариантов участники флэш-мобов часто ищут:

- Развлечение;
- Почувствовать себя свободным от общественных стереотипов поведения;

- Произвести впечатление на окружающих;
- Самоутверждение (испытать себя: «Смогу ли я это сделать на людях?»);
  - Попытка получить острые ощущения;
  - Ощущение причастности к общему делу;
  - Получить эффект, как от групповой психотерапии;
  - Эмоциональная подзарядка;
  - Приобретение новых друзей.

Цели флэш-моба достигаются за счёт «эффекта толпы». Участники подобных акций, в жизни часто являются вполне успешными и серьёзными людьми. Некоторые психологи объясняют участие во флэш-мобах тем, что обыденная жизнь и повседневные заботы их утомляют.

### Основные принципы флэш-моба:

- 1. Спонтанность в широком смысле.
- 2. Отсутствие централизованного руководства, избранного командира.
  - 3. Отсутствие каких-либо финансовых или рекламных целей.
- 4. Деперсонификация; участники флэш-моба (в идеале это абсолютно незнакомые люди) во время акции не должны никак показывать, что их что-то связывает.
  - 5. Отказ от освещения флэш-моба в СМИ.

#### Общепринятые правила флэш-моба:

- 1. Никто из участников не платит и не получает денег.
- 2. Действие должно казаться спонтанным.
- 3. Должно сложиться впечатление, что мобберы такие же случайные прохожие, как и все.
- 4. Сценарий чаще всего имеет абсурдный характер (действия мобберов не должны поддаваться логическому объяснению, за исключением танцевального, музыкального флэш-моба).
- 5. Флэш-моб должен вызывать недоумение, а не смех (все участники должны делать все с серьёзным видом).
- 6. Флэш-моб не должен содержать рекламу или же её элементы, акции не принуждают к голосованию за кого-либо.

# СПЕЦИФИКА НАПИСАНИЯ СЦЕНАРИЕВ ИННОФАЦИОННЫХ ФОРМ

Рассматривая сценарий как подробную литературную запись всего сценического действия на бумаге в отношении инновационных форм надо сказать, что каждая из них имеет свою структуру. Даже форма записи у каждого мероприятия своя. Но есть общие что их объединяет: приступая к написанию необходимо ознакомиться с историей возникновения, с основными слагаемыми формы, специфику и направленность, место проведения, какие инновационные технологии используются. Определиться с целями и задачам, для какой аудитории рассчитано мероприятие, этапы подготовки и проведения, использование технических и выразительных

средств. Работая над замыслом сценария (художественное сценария), сценарист должен для себя ответить на вопросы: для чего, зачем, почему, как, каким образом, какими средствами я располагаю при написании сценария. Многие сценарии предусматривают подробное описание места действия, костюмов, план проведения, импровизацию, много вариативность решения задач, описания сценического действия, альтернативные решение задач. Практически все инновационные формы предусматривают большую подготовительную, организационную работу. Итак, необходимо учитывать эффект внезапности. Весь сценарий должен быть написан так, чтобы участник или зритель как можно чаще испытывал чувство неожиданности, если это возможно. Не копировать уже существующие разработки. Всегда необходимо придумывать, что то новое. Например, в квест-комнатах желательно создавать неординарные ситуации, в «схватке» придумывать неожиданные задания и т.д. Чем больше современных технологий вы будете использовать, тем интереснее, разнообразнее и привлекательнее будут ваши проекты. Актуальность формы и тематики. Для того, что бы люди (в особенности молодёжь) хотела участвовать в проекте, необходимо, что бы его замысел был оригинальный и актуальный. При разработке материала необходимо задуматься: не оскорбляет ли идея вашего проекта, чьих либо чувств и взглядов. Массовость и зрелищность. Если вы пишете сценарий, для какого-либо праздника и вводите туда инновационную форму, то просто необходимо задействовать в ней как можно больше людей и сделать так, что бы всё происходящее выглядело максимально ярко, привлекательно и не утомительно. Тогда мероприятие будет успешным.

#### Заключение

Инновация - изменение, развитие способов и результатов деятельности людей. Сущность нововведения составляет инновационная деятельность, а комплексный содержание – процесс распространения и создания, практического удовлетворения использования нового средства ДЛЯ человеческих потребностей, меняющихся под воздействием общества. Активная жизненная позиция молодёжи нуждается в новых формах проведения досуга и активно принимает участие в их разработке. Именно в этом возрасте ближайшая социальная среда, а также общество в должны создать благоприятные условия ДЛЯ представители молодого поколения могли, во-первых, освоить культурное наследие, фольклор, народные игры, музыку, важнейшие нравственные ценности; во-вторых, реализовать свой творческий потенциал, а также врождённые качества, которые определяют конструктивное развитие личности в течение последующей жизни. С развитием рыночных отношений культурно-досуговая деятельность вплотную приблизилась к маркетинговым технологиям, в основании которых как раз и лежит проблема поиска и удовлетворения потребностей отдельных граждан или социальных групп. Сама же культурно-досуговая деятельность постепенно трансформируется в индустрию досуга.

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ГРИМ» В ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УЧРЕЖДЕНИЯХ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ Т.Ф. Юрченко

#### **ВВЕДЕНИЕ**

С большим почтением, любовью и вниманием, должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщинка получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след.

К.С. Станиславский

Теория и практика гримировального искусства в колледжах культуры и искусств — это один из сложнейших разделов в учебном процессе изучения режиссуры и актерского мастерства на пути создания сценического образа. Эта дисциплина требует создания творческой атмосферы на уроках, желания самостоятельно работать во внеурочное время и высокого художественного качества созданных обучающимися гримов.

Преподавание учебной дисциплины «Грим» является неразрывной частью общего учебного процесса по специальности.

К.С.Станиславский в своей работе «Моя жизнь в искусстве» пишет: «В творческом процессе работы над ролью грим является для актера определенным толчком, стимулом к дальнейшему раскрытию образа.» Эти мысли К.С. Станиславского должны стать руководящими в педагогической деятельности каждого преподавателя учебной дисциплины «Грим», от которого требуются постоянные поиски свежих, неповторимых характера, отраженных способами грима, при создании сценического образа. Необходимо избегать трафарета, не следует бояться экспериментов, поисков, которые помогут на реалистической почве раскрыть образ, и тогда грим станет неотъемлемой частью сценического образа в творческом процессе создания спектакля. В зависимости от характера и трактовки роли сценический образ набирает необходимую форму. Необходимо подчеркнуть, что каждое изменение трактовки роли находит свое соответственное изменение и в гриме. Существует не только индивидуальная трактовка роли, а и трактовка спектакля в целом, связанная с ней система образов и стиль спектакля. Они же определяют стилевые особенности грима. Нельзя рассчитывать на художественную полноценность образа, не овладев искусством грима, не развивая наблюдательность, зрительную память, не изучая смежные виды искусств, например, живопись, не воспитывая в себе художественного восприятия действительности. Но в этом процессе накопления не нужно копировать найденное, а необходимо запоминать и отбирать для себя главное, типичное. В этом творческом процессе мы видим главные задачи обучающегося режиссерской профессии.

Использование современных образовательных технологий – это новый подход к процессу обучения. Задача преподавателя по дисциплине «Грим» состоит в том, чтобы создать условия для практического овладения приемами и техникой гримирования для каждого обучаемого, выбрать такие методы обучения, которые позволили бы каждому обучаемому проявить свою активность, свое творчество. Задача преподавателя активизировать познавательную деятельность обучаемых в процессе овладения техникой При отборе современных методов обучения необходимо гримирования. учитывать следующие критерии, в соответствии с которыми эти методы творческую атмосферу, стимулировать творческие должны создавать способности обучаемого, делать главным его действующим лицом учебном процессе, создавать ситуации в которых преподаватель не является главной фигурой, учить обучаемого работать самостоятельно по освоению гримирования (обеспечивать дифференциацию техники индивидуализацию) учебного процесса, предусмотреть различные формы аудиторной работы (индивидуальную, групповую).При обучении технике гримирования предпочтительно использовать следующие образовательные технологии:

Информационно — коммуникационная технология Проектная технология Технология развивающего обучения Здоровьесберегающие технологии Технология мастерских Технология интегрированного обучения Педагогика сотрудничества Технологии уровневой дифференциации Технология интерактивного обучения Групповые технологии

# МЕТОДОЛОГИЯ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРЕПОДАВАНИИ РАЗДЕЛА «ТЕХНИКА ГРИМа» УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ГРИМ»

Рассмотрим применение названных современных образовательных технологий применительно к учебной дисциплине «Грим».

Изучение учебной дисциплины «Грим» начинается с ознакомления в общих чертах с целями и задачами изучения данной дисциплины в тесной связи с дисциплинами специального цикла. Изучая историю возникновения гримировального искусства уместно использовать технологию проектного обучения и исследовательской деятельности. Метод проектов нацеливает обучаемых на исследовательскую самостоятельную деятельность, проектная

деятельность является частью самостоятельной работы. Суть проектной методики заключается в том, что обучаемый сам должен активно участвовать в получении знаний. Проектная технология – это практические творческие задания, требующие от обучаемых их применения для решения проблемных заданий, знания материала на данный исторический этап. Эта методика учит анализировать конкретную задачу, создавшуюся на определенном этапе развития общества. Проектная методика приучает творчески мыслить, прогнозировать возможные варианты решения стоящих перед ним задач, выражать свое мнение, активно включаться в активную деятельность. Преподаватель же должен помогать обучаемым в поиске источников, корректировке собранного материала, его анализе, поддерживать обратную связь с обучаемым. Исследуемый предмет по данной теме – история возникновения грима. Здесь целью проектной деятельности является сбор информации по данной теме, усвоение приобретенных знаний об истории развития гримировального искусства. Проведя определенную поисковую работу, основанную на базовых знаниях, полученных на уроке можно сделать вывод: благодаря использованию проектной технологии повышается мотивация, формируется чувство ответственности, создаются условия для сотрудничества педагога и обучаемого. Проектное обучение актуально тем, что учит сотрудничеству, а обучение сотрудничеству воспитывает такие нравственные ценности, как взаимопомощь и умение сопереживать, формирует творческие способности, что важно для обучаемых, получающих режиссерскую профессию.

Следующий этап в изучении гримировального искусства заключается с изучения правил гигиены грима, знакомства гримировальными cпринадлежностями, значение освещения, цвета и светотени в гримировании. Для проведения практических занятий очень важно иметь соответственно оборудованную комнату, рабочее место и освещение. Здесь применимы здоровьесберегающие технологии. По словам профессора Н.К. Смирнова, «Здоровьесберегающие образовательные технологии — это системный подход к обучению и воспитанию, построенный на стремлении педагога не нанести ущерб здоровью обучаемых». Задача преподавателя научить обучаемого бережно относиться к коже лица во время гримирования. Преподаватель обязан научить приемам сохранения кожи лица и рук в надлежащем виде. Залог здоровой кожи – чистота рук, чистота рабочего места, индивидуальные гримировальные принадлежности, у каждого свои, идеально чистые. Необходимо помнить что при гримировании и разгримировании нельзя втирать краску в кожу лица, гримироваться только по массажным линиям, снятие грима также производится по массажным линиям. Кроме того, с помощью здоровьесберегающей технологии преподаватель возможность создать у обучаемых положительный эмоциональный настрой на урок, что позволит снизить утомляемость, повысить работоспособность обучаемых, а это в свою очередь способствует сохранению и укреплению их здоровья.

Продолжаем изучение учебной дисциплины «Грим» с анализа строения лицевой части черепа, с определения мышц, костей черепа, с впадин и выпуклостей лица. Для того чтобы научиться правильно гримироваться, чтобы грим был полноценным во всех отношениях, чтобы он был положен чисто и аккуратно, необходимо иметь элементарное представление о строении черепа. Привожу основные данные. Череп делится на черепную коробку и лицевую часть. Черепная коробка состоит из лобной кости, двух теменных, затылочной, двух височных и кости, находящейся внизу черепа и служащей его основанием. Лицевая часть состоит из верхней и нижней челюстей, двух скуловых и мелких носовых костей. Все эти кости образуют выпуклости и впадины. Выпуклостей на черепе шесть: две скуловые, носовая с хрящом, две надбровные дуги и подбородочная. Впадин одиннадцать: Две височные, две глазные, две подскуловые, носовая, две челюстные, носогубная и подбородочная. Каждый гримирующийся должен на своем лице прощупать эти впадины и выпуклости и запомнить их. Мышцы лица делятся на две группы: жевательные и мимические. Но только мимические мышцы имеют отношение к гриму. Под влиянием различных чувств некоторые мышцы сокращаются, образуют на коже одну или несколько складок, что придает лицу выражение гнева или радости, испуга или удивления, печали или восхищения. Мимика ( сокращение лицевых мышц ) является одним из наиболее важных выразительных средств актерской игры. Грим не должен мешать мимике, а, наоборот, подчеркивать и усиливать ее. Необходимо помнить, существует два основных приема гримирования: живописный (с помощью красок) и скульптурно-объемный (с помощью налепок и наклеек). Основной закон живописи: темные тона удаляются и углубляются, светлые – расширяют и приближают. Количество красок на лице должно быть минимальным: чем их меньше, тем живее и подвижнее лицо. Каждый мазок на лице должен быть оправдан, необходим, сделан точно, четко и выразительно. На данном этапе необходимо приступить к выполнению упражнений по гримированию (прочерчивание контура костей своего лица, анализ мимических выражений гнев, радость, печаль). В изучении этого этапа возможно использование информационно - коммуникационных технологий. Эти технологии расширяют рамки образовательного процесса. На этом этапе важно фиксировать результат практической работы по определению впадин выпуклостей на лицевой части черепа. И фиксируется эта работа с помощью видеороликов и фотографий, которые положат начало в создании портфолио каждого обучаемого. Эти фотографии могут помочь найти допущенные ошибки, проанализировать их и исправить. Естественно, что в начале обучения возможны ошибки и неточности в выполнении практических заданий. Но чем больше практики, тем легче будет выполнять практические задания. Нужно помнить главное правило: грима на лице должно быть как можно меньше, он должен быть незаметным для зрителя. Современная техника грима является результатом опыта многих поколений актеров. Опыт этот надо изучать и умело использовать. Передаваясь от мастера к ученику,

к другому, приемы, найденные путем конкретной от одного актера творческой работы, схематизируются, обобщаются и принимают характер «правил гримировки отдельных частей лица», а в дальнейшем – «правил гримировки для той или иной роли». В таких случаях устанавливаются рутинные, традиционные формы грима, которых в практике следует избегать. Любой прием грима нельзя воспринимать как единственно возможную форму. Круг, проведенный на щеке касательно носа, глаза, уха и растушеванный к центру щеки, создает впечатление толстой щеки, это закон, так как всегда шарообразный объем, переданный по законам светотени, будет создавать иллюзию выпуклой щеки, однако это вовсе не значит, что всякую толстую щеку следует передавать указанным приемом. Грим нельзя рассматривать как комбинирование общих приемов. Каждый прием в гриме должен найти свое особое, конкретное разрешение, вытекающее из поставленной творческой задачи, и иметь в основе глубокое изучение пластических особенностей своего лица и технических средств грима. Грим как часть целого художественного произведения – спектакля – не может рассматриваться вне этого целого. Но, переходя к изучению техники грима, на первых порах необходимо абстрагироваться от целого. Все работы, которые будут выполняться на данном этапе изучения техники грима , являются только упражнениями, на которых мы с большей ясностью сможем как теоретически, так и практически понять самую сущность технических приемов грима. Живописная обработка лица красками в гриме основана на тех же принципах, что и в живописи, так как основные выразительные средства, которыми пользуются в гриме (линия, цвет, светотень), а также основные технические приемы работы с красками – Однако грим отличается от тождественны. живописи специфическими особенностями, вытекающими из условий театра, которые заключаются в том, что обрабатывается не плоскость, а объемное и подвижное лицо исполнителя, рассматриваемое зрителем не в определенном фиксированном ракурсе (как на картине), а в сложных изменяющихся условиях сцены. Поэтому к изучению живописных приемов грима нужно подходить, как к изучению элементов живописи, но с обязательным учетом специфики грима. В гриме линия также как и живописи является простейшим изобразительным средством, которым можно передать контур формы, очертить впадины и выпуклости, передать характер складок и морщин на лице, разрез глаз, очертания губ. Линия имеет большое значение в специфических условиях театра благодаря своей четкой видимости. Техника начертания линии в гриме проста и несложна. Она требует отчетливой, без поправок, линии, четкой и правильной передачи контура формы, придающей тот или иной выразительный характер лицу. Четкое проведение линии достигается легко, через несколько упражнений. Четкая передача контура форм требует длительной тренировки и изучения своего лица. Изучение лица является необходимым условием в гриме, так как грим и выразительные возможности лица исполнителя неразрывно связаны между собой.

дальнейшем в изучении техники гримирования отдельных частей лица (глаза, брови, нос, губы, лоб, щеки, подбородок) можно также использовать информационно - коммуникационные технологии (ИКТ). В данном конкретном случае эти технологии повышают практическую направленность и повышают познавательную активность. Здесь мы можем использовать мультимедийные программы. Эти программы предназначены как для аудиторной работы, так и для самостоятельной. Использование видеозаписи, фотосъемки во время выполнения упражнений по технике грима (освоение приемов подводки глаз, бровей, носа, губ, лба, щек, подбородка) дают возможность обучаемым проанализировать практическое задание и провести работу над ошибками.

Изучив технику гримировки отдельных частей лица переходим к ознакомлению со схемами концертного грима и грима молодого лица. До сих пор очень распространена тенденция к тому, чтобы, играя роли молодых людей сделать себя красивее. Погоня за «красивостью» приводит к тому, что грим не помогает раскрыть характер персонажа, а наоборот, является формальным процессом гримирования. Зачастую грим превращается в красивую маску. При создании молодого и концертного грима количество красок должно быть минимальным: чем меньше их будет положено, тем подвижнее будет лицо обучаемого. Приступая к созданию молодого грима, следует выяснить признаки молодости в лице человека. Но это еще не все. Образ жизни, род занятий, климатические условия, национальность, состояние здоровья и другие факторы, и все это должно быть учтено при проработке схемы грима молодого лица. В изучении данной темы кроме уже используемой информационно - коммуникационные технологии (ИКТ) можно использовать и проектные технологии при сборе информации о персонаже, грим которого будет разрабатываться. информационных технологий в обучение значительно разнообразит процесс информации. восприятия обработки Благодаря интернету обучаемым предоставляется мультимедийным средствам овладения большим объемом информации с последующим анализом и отбором необходимого материала. Широко используется в освоении схемы грима молодого лица технология мастерских. Это технология, которая такую организацию процесса обучения, преподаватель (мастер) вводит обучаемых в процесс познания создание эмоциональной атмосферы, в которой обучаемый может проявить себя как творец. В этой технологии знания выстраиваются самим обучаемым в паре или группе с опорой на личный опыт, мастер лишь представляет ему необходимый материал в виде практического задания. Эта технология позволяет личности самой строить свои знания .Создаются условия для развития творческого потенциала и для обучаемого и для преподавателя. Формируются коммуникативные качества личности, а также способность стать активным участником деятельности, самостоятельно определять цели, планировать, осуществлять деятельность анализировать.

технология дает возможность самостоятельно формулировать цели урока, развивает интеллект , способствует приобретению опыта групповой деятельности. В поисках внешней выразительности образа нужно всегда исходить из своих данных, уравновешивая или изменяя те черты лица, которые мешают созданию задуманного образа. Поэтому следует помнить, что уравновешивание отдельных частей лица имеет для грима большое значение, и особенно в молодых гримах, тогда как диспропорция и асимметрия лица являются основой для создания характерного грима. Таким образом мы подходим к изучению второго раздела учебной дисциплины - «Создание образа: характерные гримы».

# РОЛЬ ИННОВАЦИОННЫХ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ИЗУЧЕНИИ РАЗДЕЛА «СОЗДАНИЕ ОБРАЗА: ХАРАКТЕРНЫЕ ГРИМЫ» УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ «ГРИМ»

Прежде чем начать определять какие же образовательные технологии можно использовать в изучении характерных гримов, рассмотрим вопрос о роли гримировального искусства в создании образа в спектакле.

Театр – содружество муз, «волшебный обман, » в котором соединяясь, слово, музыка, , живопись приобретают притягательную силу, но все же главный в театре – актер, его лицо, глаза, руки. На лице актера сосредоточено в первую очередь внимание зрителя. Поэтому такое большое значение для спектакля имеет внешнее оформление образа, его костюм и особенно грим. Грим – это внешнее пластическое выражение внутренней сути образа, его четкой формы, которая находит свое выражение через мировоззрение и характер, социальное происхождение и профессию, климат и здоровье, хорошие или вредные привычки и т.д. Он выявляет одну или несколько главных типических собирательных черт характера образа при сохранении его индивидуальности.

Грим — это также внешнее перевоплощение артиста основанное на внутреннем перевоплощении, органический дуэт выразительного с содержательным. Прежде всего грим помогает подчеркнуть наиболее свойственные данному характеру черты, передать внутренний мир образа. С помощью грима можно сделать лицо старше или моложе, полным или худым, здоровым или болезненным, а также раскрыть национальные признаки образа.

Исполнитель пользуется всем возможным и доступным инструментарием для достижения гармонии в видениях образов вместе с режиссером, чтобы помочь дополнить внутренний характер, духовный и физический облик персонажа. Верно найденное внешнее оформление образа помогает исполнителю яснее ощутить, а зрителю полнее воспринять его внутреннюю сущность. Прежде чем что-либо изменять в лице необходимо определить, помогает ли это изменение уточнить характеристику образа.

На первых этапах работы над спектаклем, еще в период обсуждения будущей постановки, создаются наброски будущих образов в соответствии с

замыслом драматурга, характеристикой персонажей, принципами декоративного оформления. Исполнитель определяет не только основные черты лица персонажа произведения, но и особенности своего лица и расцветку декораций, и световое оформление спектакля. Режиссер, создавая первые эскизы, не является единственным автором. Исполнитель тоже вносит свои изменения деталей в задуманный эскиз грима, а возможно предлагает свой. Именно исполнителю нужно будет существовать на сцене в этом образе, а внешние средства выразительности должны ему помогать. Однако завершение грим получит пройдя испытание сценой. Лишь на сцене, при установленных декорациях, свете, костюмах, становится понятно соответствует ли грим замыслу спектакля.

Сценический грим органично и неразрывно связан с режиссерским решением и художественным оформлением спектакля, основанными на жанре и стиле пьесы. Так, например, грим молодого красивого лица в трагедии будет резко отличатся от грима молодого лица в комедии или водевиле, где он может быть более условным чем в драмах и трагедиях.

Когда какой-либо режиссер решает совсем убрать грим с лиц актеров, считая, что это современно, уместно — он обкрадывает свой спектакль в выразительности и четкости картины. Без грима вообще нельзя выходить на сцену, так как яркий поток сценического света « убивает» естественность красок, а удаленность от зрителей делает лица бледными, «стертыми», невыразительными, с темными провалами вместо глаз, с безжизненными серыми губами.

Как резко и грубо загримированное лицо актера, так и совсем не загримированное бледное лицо не только не создают единого законченного художественного образа, но и, наоборот, мешают восприятию зрителем спектакля в целом. Характер гримов диктуется жанром спектакля. Тонкий художественный вкус, чувство меры являются непременным условием художественности образа. Уметь отобрать самое главное, самое характерное в образе, каждую черту, каждое цветовое пятно сделать лаконичным и предельно выразительным, испортить не впечатление нагромождением красок, обилием маловыразительных линий, умело и тонко пользоваться гримировальными средствами – вот то что должно быть основой в работе над разработкой грима-образа. Главная задача грима – помочь актеру раскрыть внутренний характер роли и оправдать его действия и поступки через его внешние изображение и форму. К.С. Станиславский придавал гриму очень большое значение. Он советовал идти к образу через внешность – костюм и грим, чтобы таким образом раскрыть его внутреннее содержание и найти определенный характер. «От внешнего к внутреннему, от тела к душе, от воплощения к переживанию, от формы к содержанию», призывал К.С. Станиславский артистов. Таким образом грим – важнейший элемент в разработке сценического образа. Рассмотрим темы по изучению характерных гримов. Научиться их создавать можно основываясь на технику грима, огромную практику и систематическую тренировку на уроках и во

внеурочное время в самостоятельной работе. Какие гримы принято называть характерными? Характерные гримы- самая сложная и многообразная категория гримов. К ним относятся гримы c ярко выраженной преобладающей чертой характера, гримы возрастной и старческий, гримы сказочные и фантастические, гримы цирковые и гротесковые (лубочные). Выполнение характерного грима требует тонкой наблюдательности, острого чутья и фантазии, умения увидеть в окружающих то, что может помочь в создании грима-образа. Чуткость и наблюдательность помогут выявить ряд черт, присущих людям различных классов, профессий. Каждый человек обладает особой психикой, свойственным ему складом ума, вкусами и привычками. На характер человека оказывают влияние: возраст, физическое состояние, профессия, условия труда и т.д. Характер человека складывается из разнообразных и возможно даже из прямо противоречивых черт. И все же в основе характера человека лежат одна-две преобладающие черты. И именно их нужно подчеркнуть гримом. Обратимся к созданию грима старческого лица. В старости резче выступают выпуклости и впадины, лицо покрывается морщинами, глаза становятся блеклыми и слезящимися зубы выпадают. Конечно не существует единого стандарта старческого грима, но определенная схема проработки впадин морщин глаз бровей, ресниц, губ имеет место быть. Все названные части лица можно состарить определенным образом, с помощью гримировальных красок. На этом этапе возможно применение технологий мастерских и обучения. интегрированного Это позволит установить взаимосвязь знаний из разных предметов на одном уроке. Эта технология связывает на первый взгляд трудно совместимые предметы. Если говорить об изучении сказочных и фантастических гримов, то здесь можно использовать как интегрированное обучение, так и информационно - коммуникационные технологии (ИКТ), проектные технологии. Создавая сказочный образ надо разбираться, какая черта сказочного персонажа притягательна. Вначале разрабатывается проект, а затем разрабатывается эскиз или набросок самого грима. Выполненный грим дополняется элементами костюма и презентацией грима образа вживую или в виде видеоролика. Кроме того, обучаемые могут проводить мастер-классы по данной теме с учащимися школ искусств (технология интерактивного обучения). Стало традицией на режиссерской цикловой комиссии проводить используя технологии интегрированного открытые уроки объединяя несколько учебных дисциплин режиссерского цикла. Это такие дисциплины как «Грим», «Режиссура», «актерское мастерство», «Сценическая речь», «Декоративно-художественное оформление спектакля», «Музыкальное и звуковое оформление спектакля».В открытом уроке учебной дисциплины «Грим» по теме «Сказочный грим» были использованы знания всех выше названных дисциплин. Использование видеозаписи, фотосъемки также приносит свои результаты в коррекции созданных гримов.

Сказочные и фантастические гримы наименее шаблонные и наиболее разнообразные и интересные для воплощения.

Гротесковый грим – это условный комический и сатирический грим. Ему свойственно предельно заостренное, карикатурное преувеличение. В таком гриме невероятно резко подчеркиваются и высмеиваются те или иные отрицательные черты характера или физические особенности образа, одна какая-нибудь преувеличенная черта доминирует над другими и тем самым предельно заостряет и высмеивает образ. Гротесковые гримы должны создаваться не сами по себе, ради комизма и оригинальности, а ради определенной главной мысли, раскрывающей режиссерское решение спектакля. К гротесковым гримам относятся и лубочные гримы. Лубочные гримы создаются в русском народном, преувеличенно упрошенном, ярко подчеркнутом стиле Палеха, хохломских, семеновских игрушек, матрешек. Необходимо лубочный помнить, что грим неразрывно художественным оформлением спектакля и его жанром. В изучении данных гримов уместно использовать следующие современные образовательные технологии: информационно - коммуникационные технологии (ИКТ), проектные технологии, технологии интерактивного обучения, где могут использованы два вида технологи: технология использования компьютерных программ И мультимедийных программ. результативным является использование интегрированного обучения.

Другой, близкий вид комедийного грима – цирковой грим. В качестве примеров использования такого грима можно назвать гримы клоунов. Создавая грим для клоунады обучаемые могут дать полный простор своей изобретательности и фантазии. Здесь наряду с классическими масками клоунов, могут создаваться современные маски, отражающие современные зрительские запросы. Они могут быть более яркими и эксцентричными. Для изучения грима для цирковых спектаклей кроме уже названных технологий технологию мастерских, технология можно использовать дифференциации, что приводит к выявлению и максимальному развитию способностей каждого обучающегося. Также в изучении данной темы можно применять технологию сотрудничества. Эта технология предполагает обучение в малых группах. Главное условие – учиться вместе, создавая условия для активной совместной деятельности каждый обучаемый получает задание в малой группе и каждый отвечает за выполнение своего практического задания И за выполнение задания всей Соответственно отстающие стараются узнать у сильных недостатки в своей работе, а сильные в свою очередь стремятся, чтобы отстающие четко разобрались в задании, что идет на пользу всей группе.

#### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В связи с выше сказанным можно сделать следующий вывод, что в настоящее время использование современных образовательных технологий в учебном процессе одно из условий повышения качества образования, эффективного использования учебного времени. С помощью современных

технологий обучающегося можно научить получать знания самостоятельно, анализировать ситуацию, делать выводы, находить правильный алгоритм решения творческого заданий. С помощью образовательных технологий чтобы каждый урок способствовал развитию можно добиться того, обучающихся, познавательных интересов активности способностей, а вместе с тем повышению качества обучения. В последнее время педагоги стараются повернуться лицом к учащимся, личностно – ориентированное, гуманно – личностное обучение. Новые образовательные технологии приходят на помощь преподавателям, который должен владеть этими технологиями. Сосредотачивая усилия на повышение качества и эффективности учебной и воспитательной работы, необходимо добиваться того, чтобы каждый способствовал урок развитию познавательных интересов обучаемых, активности творческих способностей и соответственно повышению качества обучения.

#### ПРАКТИЧЕСКОЕ ОБУЧЕНИЕ

Бутенко Т.В.

В этой статье обобщается проведения опыт организации практического обучения no виду «Театральное творчество». Рассматривается творческая взаимосвязь между выпускниками, работающими сфере театрального искусства, руководителями театральных коллективов и студентами Донецкого Колледжа культуры и искусств.

Практическая подготовка студентов «Театрального творчества» направленна на подготовку высококвалифицированных специалистов в сфере культуры, реализацию творческого потенциала молодого поколения, самореализацию и самосовершенствования, создание креативных идей и инновационных форм и является основной частью их профессиональной подготовки и обеспечивается путём участия в осуществлении культурной



деятельности в соответствии с рабочими программами подготовки специалистов среднего звена разработанными на основе государственного образовательного стандарта.

Задача педагогов создавать на занятиях благоприятную, творческую атмосферу для практического воплощения студентов приобретённых теоретических знаний по предметам

театрального цикла. Формирование у студентов интереса к творческой, педагогической деятельности, режиссёрскому мышлению, видению,

подготовка студентов к дальнейшей их творческой самореализации, личностному становлению и обретение профессиональных качеств, знаний, умений и навыков.

Посредством беседы преподаватели знакомятся с интеллектуальным, образовательным, морально-нравственным уровнем студента, личностными достижениями в театральном творчестве, выявляют индивидуальные качества личности: нравственные, физические, психологические, уровень

развития, глубину знаний, кругозор и готовность руководить театральным коллективом, преподавать театральные дисциплины, осуществлять обязанности режиссёра-постановщика как спектаклей так и театрализованных массовых мероприятий.

В учебном процессе большое внимание уделяется практическому обучению, педагогической деятельности, поиску эффективных форм и методов обучения, разработке оптимальных рабоних программ. Все



оптимальных рабочих программ. Все виды практики тесно связаны с учебным процессом и направлены на подготовку специалистов среднего звена.

С целью повышения качества подготовки специалистов колледж сотрудничает с многими учреждениями культуры, искусств и образования города и республики по подготовке специалистов со средним профессиональным образованием в организации и проведении учебной, педагогической и производственной практики.

Осуществляются знакомство с работой Дворцов культуры, теле-радио компанией «Юнион», Государственного цирка «Космос», детскими внешкольными образовательными учреждениями. В процессе занятий



проходят студенты подготовительную, ознакомительную практику: знакомятся работой самодеятельных театральных коллективов, проводятся экскурсии в профессиональные театры города, где студенты познают специфику театрального мастерства, встречаются режиссёрами/более актёрами И сорока выпускников работают актёрами и режиссёрами в театрах Донецка И Макеевки: Мария

Марченко Заслуженная артистка ДНР, актёр и режиссёр Владимир Быковский, актёры Анастасия Банникова, Юлия Шафир, Давид Чаргазия,

Андрей Кочедыков, и др. в Донецком Государственном Академическом музыкально-драматическом театре имени М. М. Бровуна.

Актёры и режиссёры постановщики Донецкого республиканского театра юного зрителя: Алексей Аришин Заслуженный работник ДНР, Максим Жданович, артисты: Кристина Вовк, Анастасия Казиева, Валерий Машошин, Валерия Аршинова, Владимир Миронов, Олег Мищенко, Владимир Грачов, Юлия Горбачева и др.

Актёры Донецкого Республиканского театра кукол Светлана Трофименко, Виталий Маринков, Александр Чуприна, Эльвира Якупова, Наталья Костенко, Татьяна Лосева, Роман Крылов, Виталий Кравцов,

режиссёр и актёр Роман Мишин и другие.



Студенты систематически просматривают спектакли профессиональных театров приобретают практику по анализу и обсуждению работ, также проведённые мастерклассы актёрами по актёрскому мастерству, движению сценическому Рыбчинским, Артёмом Чумачком и

др. формируют целостное представление о значении и специфики будущей профессиональной деятельности, приобретаются практические навыки.

Более десяти выпускников успешно служат в театрах на Украине. Среди них Заслуженная артистка Украины Ольга Когут, Акмал Гурезов, Назар Солодунов, Кирилл Горолюк, Надежда Ильченко, Михаил Самарский и другие.

Режиссёрская цикловая комиссия активно сотрудничает с Народными театральными коллективами где руководителями являются выпускники разных лет: «Синяя птица» Муниципальное образовательное учреждение дополнительного образования детей «Дворец детского и юношеского творчества города Донецка» - руководитель Болдырева А. И. которая руководит коллективом более 50-лет и с Народным фольклорным коллективом «Казачий дворъ» - руководители Ольга Мельник, Борис Авраимов, Елена Авраимова, с Образцовым театральным коллективом «Оле-Лукойе» - руководитель Шаталова Т.А. МОУ ДОД «Центр детского творчества Кировского района города Донецка», с Народным театральным коллективом «О» УДО «Донецкий Республиканский Дворец детского и юношеского творчества» руководители: Кащаева Н.Ф. и Кащаева Е.А., с театральными коллективами Ворошиловского и Куйбышевского «Центра детского и юношеского творчества» руководители Лопатеева Т.А. и выпускница Штепа Е.Ю. а так же с театральными отделениями школ искусств №3 и №6, где педагогами работают выпускники Юлия Питова, Наталья Громова, Валерия Серова. Знакомятся с методикой подготовки и

проведения открытых уроков (присутствовали на открытом уроке по основам актёрского мастерства преподавателя, директора школы искусств Лукьянчук О.В.)

Налажено творческое сотрудничество с кафедрой актёрского искусства, студенческим экспериментальным театром «Отражение» Донецкой Государственной Музыкальной Академии им. С.С.Прокофьева. Заведует кафедрой актёрского искусства - кандидат искусствоведения выпускница Марченко М.А.

Учатся студенты методике роботы с самодеятельным коллективом на примере театральной студии «Перспектива», режиссёр Игорь Рыбчинский, при Донецком Государственном Академическом музыкально-драматическом театре им. М. М. Бровуна.

Студенты на занятиях проявляют свой творческий потенциал, приобретают практические навыки в роботе с театральным коллективом, учатся проводить уроки, демонстрируют определённые способности и склонности к выбранной профессии в работе с любительским коллективом, в создании творческой атмосферы, индивидуального подхода к участникам. Активно разрабатывают упражнения, тренинги, уроки по предметам «Основы актёрского мастерства», «Сценическая речь», «Сценическое движение», осуществляют драматические постановки, работают с участниками над художественным материалом.

На базе этих коллективов студенты проходят и преддипломную практику Цель преддипломной практик: является совершенствование профессиональной компетенции специалиста, подготовка его к выполнению профессиональных функций, закрепление и углубление знаний, полученных в процессе обучения, приобретение необходимых умений, навыков и опыта работы по специальности «Народное художественное творчество» по виду «Театральное творчество». Работа в этих коллективах обеспечивает непрерывность и единство теоретической и практической подготовки специалистов на всех этапах обучения по видам: художественно-творческая, педагогическая и организационно-управленческая деятельность.

В процессе практической работы студенты приобщаются и приобретают навыки в сфере художественно-творческой, профессиональной, педагогической, организаторской, аналитической деятельности, раскрывают свой творческий потенциал, инициативу, самостоятельность, активность, стремление к самоусовершенствованию, изучают, разрабатывают и внедряют различные методики в педагогической деятельности. И всё это способствует повышение у студентов мотивации к профессиональному мастерству.

Получив специальное образование и освоив общие компетенции студент сможет уже полученный практический опыт, приобретённый на занятиях использовать в





самостоятельной работе по организации собственной деятельности, определять методы и способы выполнения профессиональных задач, оценивать их эффективность и качество.

Выбор данной профессии предопределяет место будущей специальности в области культуры и самореализацию студента. Конечным результатом обучения

студента в колледже является - уровень обученности, подготовленности его к компетентному выполнению профессиональной деятельности по полученной специальности с учётом региональных потребностей.

Учитывая кадровую политику в сфере культурной деятельности цикловая комиссия рассматривает наших выпускников: как будущих организаторов и руководителей творческих коллективов, преподавателей специальных дисциплин, организаторов творческого процесса в работе в образовательных учреждений профессионального или дополнительного образования по профилю полученной специальности.

Выпускники режиссерской цикловой комиссии востребованы на рынке труда в сфере культуры, искусства, образования ДНР.

# СЦЕНАРНЫЙ ТРЕНИНГ КАК ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД В ВОСПИТАНИИ СЦЕНАРИСТА

Бутенко Т.В. Шаталова Т.А.

#### **ВВЕДЕНИЕ**

Предложенная система специальных упражнений формирует профессиональные умения и навыки, стимулирует развитие специальных творческих способностей студентов на основе дидактических принципах: последовательность, доступность, систематичность, самостоятельность.

Комплекс упражнений по сценарному тренингу апробирован в процессе проведения практических и индивидуальных занятий по учебной дисциплине «Сценарное мастерство», поэтому далее преподаватель будет опираться на свой педагогический опыт.

Чтобы постигнуть законы сценарного мастерства, студент должен развивать своё воображение, наблюдательность, память, фантазию, литературно-художественную интуицию, видение композиции, образное мышление, художественный вкус, стиль и в этом ему очень помогает сценарный тренинг.

Особое внимание надо уделить тем упражнениям, которые связаны с определёнными трудностями. Последовательно выполняя их, необходимо понять принципы, психологический механизм, который лежит в их основе. Большинство упражнений не требует специального времени для их выполнения. Их можно выполнять на ходу, на улице, между делом.

Сценарный тренинг – это комплекс специальных упражнений, моделирующих отдельные операции, профессиональной сценарной деятельности, направленный на расширение профессиональных качеств. Основная задача сценарного тренинга подготовить студентов самостоятельному написанию сценариев различных театрализованных мероприятий:

- развивать интуитивно-чувственный стиль автора;
- развивать творческое воображение;
- развитие образного, пространственно-временного мышления;
- развитие умений выстраивать сюжеты, импровизировать;
- развивать образное иносказание (гиперболизация, метафоричность и т.д.);
  - умение переложить документальный факт на язык драматургии.

Преподаватель на сценарном тренинге развивает существенные критерии:

- оригинальность отхода от шаблона;
- способность к перегруппировке идей и связей;
- способность к абстрагированию или анализу;
- способность к конкретизации или синтезу;
- ощущение стройности организации идеи и т.д.

Цель предлагаемых заданий сценарного тренинга – не только активизировать воображение, а создать творческую обстановку, при которой происходит совместная работа преподавателя со студентом. Студенту необходимы интеллектуальные разминки, которые постепенно меняли бы уровни сложности. Гибкость быстро абстрагироваться, ума, умение фантазию воображение, активизировать контролировать процесс И творческой реализации – все это достигается методом тренажа.

# Глава 1. Методика разработки идей

Любое творчество начинается с идеи, используя индивидуальный набор приёмов, возникает сначала образ идеи, через мыслительные операции. Поэтому идею надо рассматривать как продукт творческой деятельности студента. Как же возникает идея? Это, прежде всего, подготовка идеи, затем её созревание, озарения и проверка идеи.

1. Эволюция. Улучшение чужой идеи.

Большинству людей проще отталкиваться от уже существующего, для того, чтобы создать что-то своё. Подавляющее большинство «новых идей» во всех областях науки и искусства — это усовершенствованные и дополненные старые. Критика увиденного и желание сделать лучше очень часто приводят к невероятным творческим удачам.

2. Синтез. Ситуации, когда две и более идеи на стыке рождают нечто новое.

Можно совместить героя и самое неподходящее для него место действия. 3. Революция. Ломка существующих представлений и традиций.

Здесь речь пойдёт о прорывных идеях. Здравый смысл позволяет нам успешно функционировать в обществе, но он же одновременно является и одной из самых частых причин творческого ступора для сценариста. Простой способ «отпускать» мозг — это почаще задаваться вопросом «Что было бы, если бы...»

Совет звучит банально и многим известен, но он на самом деле хорошо работает. Особенно, если его дополнить: задача сценариста — не придумать вопрос, а найти на него ответ. Так что, задавшись даже самой «бредовой» проблемой, потратьте хотя бы 5 минут на то, чтобы логически продумать возможные варианты её решения. Результаты могут удивить.

4. Взгляд на конфликт или на жанр под другим углом.

Сюжетов в мировой литературе не так много, и большинство циркулирующих вокруг нас историй — не что иное как вариации нескольких основных тем. Специфика работы над сценарием заключается в том, что не только сценарист должен быть креативным, но и его герои. Зритель «включается» в историю только тогда, когда герою удаётся удивить его нестандартными поступками.

Существует очень простая техника развития творческих способностей, которая может помочь вам создать симпатичного героя. Выберите любой предмет, на который ваш глаз упадёт, и придумайте 15-20 способов, как его можно использовать не по назначению. Именно так: вешалка нужна для того, чтобы вешать на неё одежду, но с ней можно и танцевать.

Любая история, как известно, это движение героя к цели через препятствия. Довольно часто сценарист сталкивается с проблемой, когда он знает, какое препятствие герой должен преодолеть, но не знает — как. В этой ситуации можно попробовать записать на бумаге проблему, которую герою надо решить, а затем последовательно, раз 5 подряд, отвечать на вопрос: «Почему герой должен это делать?». Например:

«В этой сцене герой должен узнать секрет своей жены». Почему?

«Потому что герой должен начать сомневаться в успешности своего брака». Почему?

«Потому что герой должен начать думать, что он не отец своего ребёнка». И т. д.

Это позволит вам, не «закапываясь», увидеть и понять картину целиком. К тому же, как правило, самый глубинный слой проблемы и подсказывает в итоге самое неожиданное и интересное её решение.

Проблему можно не решать. Если хорошего варианта решения проблемы в голову не приходит, иногда бывает полезно целенаправленно думать о том, как герой может не справиться с задачей. Есть шанс, что, пока мозг переключился на решение нового вопроса, подсознание предложит

хороший ответ на предыдущий. Если нет — вполне возможно, что для истории будет даже лучше, если герой не справится. Мы же помним: сюжет — это череда взлётов и падений на пути к цели.

«Что может быть хуже?». Если вы не знаете, что герой может предпринять в придуманной ситуации, попробуйте представить себе: что самое худшее может с ним сейчас произойти? А что – самое лучшее?

Неожиданное вмешательство. Если ничего не помогает, в крайнем случае всегда есть второстепенные персонажи, которых можно использовать для решения проблем. Правда, в этой ситуации сценаристу тоже надо проявить немало креативности, чтобы помощь посторонних сил выглядела естественно и непредсказуемо.

# 1.1. Сценарные игры и сценарный этюд.

Сценарные игры - это проигрывание определённого задания, упражнения, или формирующего сценарные способности и умения, или выполняющего конкретное сценарное задание (поиски сюжета сценария, плана, образного решения, также работа по монтажу, стихосложению и т.д.). Они представляются одним из более мобильных инструментов перевоплощения теоретических положений драматургии в элемент сценарной практики.

Педагогическая задача игры описывает, чему конкретно нужно обучить её участника. Сценарные игры дают возможность воспользоваться разными игровыми методиками. Это быть может коллективное общение, которое включает последующие главные игровые упражнения: сюжетно и ситуационно-ролевая игра (сценарный этюд), либо проигрывание данной "коллективные импровизации"; "поиск плана"; структуры: сюжетной Эффективен и способ интенсификации "мозговая атака". группового поиска сценарного плана, образного решения, хода, приёма в сценарии культурно-досуговой программы. "Сценарная эстафета" - это упражнение, целью которого является логичное построение композиции событийного ряда сценария; "установка" - упражнение на формирование монтажного мышления, "буриме" - упражнение на развитие способностей стихосложения, творческий ежедневник, летопись и т.д.

Овладеть азбукой сценарного мастерства помогает и такое упражнение, как сценарный этюд. Сценарный этюд (сюжетно - либо ситуационно-ролевая игра) - это проигрывание тех либо других событий, нередко взятых из жизни, маленького отрезка сценического существования, сделанного воображением - "если бы". И это "если бы" питается живым чувством обучаемого. Сценарный этюд - событийный эпизод, потому он существует в действии, в развитии.

# Глава 2. Воображение, фантазия и внимание, как составляющие сценарного тренинга

Существует множество разновидностей сценарных тренингов, разработанных специалистами для усовершенствования творческих

способностей сценариста. Однако любой сценарный тренинг рассчитан на поиск и развитие творческой фантазии, воображения, внимания, идей и т.д.

**Воображение** - способность сознания создавать образы, представления, идеи и манипулировать ими. Воображение играет ключевую роль в творчестве, игре.

Воображение может успешно развиваться только в процессе активного творчества. Главное условие развития воображения — это интерес к нашей действительности, к тому, чем живёт человек. Стоит определить тему для мечтаний, как мы уже начинаем видеть так называемым внутренним взглядом соответствующие эрительные образы.

Разновидность творческого воображения — фантазия. Фантазия - это импровизация на свободную тему. Фантазировать, значит воображать, сочинять, представлять не существующее в реальности.

**Творческая фантазия** - это психическая деятельность, состоящая в создании представлений и мысленных ситуаций, никогда в целом не воспринимавшихся человеком в действительности. Фантазия - способность творчески мыслить. Фантазия и воображение очень близки по своему значению, однако эти понятия далеко не одно и тоже. Если воображение оперирует чем-то или кем-то реальным, то фантазия основана на нереальных, полностью выдуманных представлениях.

Внимание — избирательная направленность восприятия на тот или иной объект. Внимание бывает произвольным и непроизвольным. Например, мы лежим на траве и ни о чем не думаем, но наше внимание каждую минуту чем-либо занято: облачко, букашка на руке, пение птиц, физиологическая боль, голод, жажда — все это становится объектами непроизвольного внимания. Если человек засыпает, то вместе с ним засыпает и его внимание. Произвольное внимание носит активный характер. Это когда объектом сосредоточения становится не то, что просто интересно, а то, что человек сам вызывает в процессе мышления в данной ситуации. Этот объект человек включает в процесс активного внимания.

Упражнения на развитие воображения, фантазии, внимания и драматургической логики.

Упражнения, содействующие формированию наблюдательности, осмыслению жизненных позиций, пополнению личного опыта будущего специалиста:

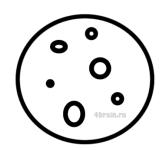
- Упражнения на развитие внимания, где термин «внимание» это сосредоточение мыслей на чем-то. Упражнения направлены на накопление жизненного материала; умения студента чётко определить свою цель и формировать задачи для её реализации; внятно мотивировать те или иные события.
  - Упражнения на формирование драматургической логики.

Драматургическая логика - это умение осознанно выстроить внутреннюю закономерность хода рассуждений, умозаключений, причинно-следственных отношений. Упражнения формируют у студента умения

выстраивать сюжет и событийную последовательность. Драматургическая логика помогает студенту определить тему, цель, зону поиска художественного и документального материала.

• Упражнения на развитие воображения. Воображение — мысленное представление, воспроизведение кого/чего-либо в уме. Такие упражнения помогают студенту ярко и образно изложить материал на бумаге, а так же оформить будущий сценарий. Воображение помогает студенту при создании целостного художественного образа в сценарии.

# Упражнения на развитие воображения Упражнение «Разгадывание «друдлов»



Друдлы — это простые картинки, изображение на которых можно интерпретировать разными способами. Чтобы тренировать своё воображение с помощью друдлов, вам нужно дать как можно больше ответов на вопрос: «Что изображено на рисунке?» Картинка друдла является чемто вроде каракулей и похожа на то, что обычно студент рисуют машинально на бумаге во время лекции. Также

для развития воображения в рамках повышения своей креативности попытайтесь найти такое значение картинки, которое не сразу приходит на ум.

#### Упражнение «Метафоры»

Преподаватель произносит слово, например, «Гаснут...». Все студенты описывают, что они увидели на своём внутреннем экране (звезды, окна, силы, огни...).

# Упражнение «Импровизация со словами»

Произнести логически выстроенное предложение, в котором используется группа слов: глупец, сахар, папка; камера, деньки, раковина; запись, путешествие, жидкость; ключ, сетка, программа и т.д.

#### Упражнение «Образы идей»

Несколько абстрактных понятий, внутренний образ которых предлагается создать и описать: красота, порядок, энергия, мир, гармония, общение и т.д.

#### Упражнение «Путешествие картины»

Студенту показывается репродукция известного полотна и предлагается рассказать о том, что там изображено. После одной-двух фраз он передаёт репродукцию другому, который тоже добавит свою фразу. Таким образом, организуется целостный этюд или рассказ со своим сюжетом.

**Упражнение** «Сиквейн» - это творческая работа, которая имеет короткую форму стихотворения, состоящая из 5 нерифмованных строк. Правила создания сиквейна:

- 1 строка одно существительное, выражающее главную тему, общее настроение.
  - 2 строка два прилагательных, выражающих главную мысль.
  - 3 строка три глагола, описывающие действия в рамках темы.

4 строка - фраза, несущая определённый смысл.

5 строка - заключение в форме существительного (ассоциация с первым словом).

Пример:

жизнь

активная, бурная

воспитывает, развивает, учит

даёт возможность реализовать себя

искусство

Выполнение упражнения ведётся в микро группах. Каждой группе выдаётся в конверте 1 существительное, на основе которого группа создаёт сиквейн. Затем включается музыкальная композиция, которая состоит из различных музыкальных отрезков. Группы по очереди рассказывают свою историю, свою сказку, опираясь на слова из сиквейна.

# Упражнение «Образ цифры, буквы»

Цель упражнения: активизировать воображение, создать эмоциональное отношение к символу. Здесь возможно два подхода: просто фантазировать, на что похожа буква или пусть буква станет «живой», имеет свой характер, систему отношений, форму, привычки, род деятельности, специфические качества.

Вслушайтесь в любую букву, которая придёт вам в голову. Внимательно услышьте, как она звучит, затем рассмотрите, как она выглядит. А теперь напишите её историю.

# Упражнение «С корабля на бал»

Вспомните любимого литературного героя, который вам близок и понятен. Кажется родным. А теперь представьте, что он оказывается: на необитаемом острове; в наше время; в первобытнообщинном строе; живёт рядом с вами и хочет с вами познакомиться.

Ситуации могут быть любыми. Главное спровоцировать нестандартную ситуацию, чтобы она разбудила вашу фантазию.

# Упражнения на развитие творческой фантазии

# Упражнение «Два случайных слова»

Возьмите любую книгу или толковый словарь. Наугад выберите 2 слова: откройте любую страницу и не глядя ткните пальцем. А теперь попробуйте найти нечто общее между этими двумя словами, сопоставляйте их, сравнивайте, анализируйте, ищите взаимосвязи. Вы можете придумать невероятную, даже сумасшедшую историю, которая бы связывала эти два понятия.

#### Упражнение «Безумства архитектора»

Сначала запишем на лист 10 существительных, любых. Мандарин, стакан, луг, вода, помидор — все, что приходит в голову. Эти 10 слов — 10 обязательных условий заказчика, которому вы проектируете дом. К примеру, «мандарин» — сделайте стены дома оранжевого цвета, «вода» — пусть перед

домом будет фонтан или прудик, «помидор» — запустите в пруд красных рыбок или повесьте в доме красные занавески и т.д. Дайте своей фантазии волю. Рисуйте и представляйте, как бы это выглядело в реальной жизни.

#### Упражнение «Ассоциации (5+5)»

Взгляните на комнату, в которой вы сейчас находитесь. За какой предмет зацепился ваш взгляд? Скажем, за шоколадку, которая лежит на столе.

А теперь возьмите листок бумаги с ручкой и напишите 5 прилагательных, которые наиболее подходят к предмету, который вы выбрали. Например, горький шоколад, вкусный шоколад, бельгийский шоколад, натуральный шоколад, развесной шоколад.

Написали? А теперь самое интересное — напишите ещё 5 прилагательных, которые абсолютно не подходят. Сделать это ощутимо сложнее: стеклянный шоколад, плюшевый шоколад, летний шоколад, загадочный шоколад, жареный шоколад. Покопайтесь в своих ощущениях и восприятиях и найдите нужные определения. Приложите чуть больше усилий, и все получиться, главное не оставляйте задание невыполненным.

### Упражнение «Музыкальное попурри»

Произведение создаётся из куплетов различных песен на созданном сюжете, построенное согласно композиции, имеющее интересный конфликт.

# Упражнения на развитие внимания

#### Упражнение «Линия»

Задача - на чистом листе бумаги с помощью карандаша, очень медленно и плавно, ведёте линию и сосредотачиваете все мысли и внимание только на ней. Как только поймали себя на отвлечении - делаете маленький пик наверх, как на кардиограмме, и продолжаете. По итогам нетрудно подсчитать количество отвлечений. Хороший уровень концентрации, если за три минуты нет ни одного пика.

# Упражнение «5 деталей»

Посмотрите на незнакомую картинку в течение 3-4 сек. Перечислите детали (предметы), которые запомнились: запомнили менее 5 деталей — плохо; запомнили от 5 до 9 деталей — хорошо; запомнили более 9 деталей — отлично.

# Упражнение «Двумя руками»

Возьмите два фломастера. Попробуйте рисовать одновременно обеими руками. Причём одновременно начиная и заканчивая. Одной рукой — круг, второй — треугольник. Круг должен быть по возможности с ровной окружностью, а треугольник — с острыми кончиками углов.

Теперь попробуйте нарисовать за 1 мин. максимум кругов и треугольников: меньше 5 — плохо; 5-7 —средне; 8-10 — хорошо; больше 10 — отлично.

# Упражнение «Печатная машинка»

Учащиеся распределяют между собой алфавит (каждому достаётся несколько букв) и являются теми клавишами печатной машинки, какие

буквы им достались. Удар по нужной клавише — это хлопок нужного человека (кому она досталась). Участники печатают какую-либо фразу, пробел — это хлопок всей группой, точка — общие два хлопка.

#### Упражнение «Задай вопрос»

Возьмите любое стихотворение. Выделите в нем фразы. К каждой фразе поставьте несколько вопросов. Делайте это всякий раз, когда вам нужно что-то хорошо запомнить.

# Упражнения для развития образности

# Упражнение «Ложное противопоставление»

Высказывание строится так, что заключительная часть будто бы противоречит началу, а на самом деле усиливает его: "При не весьма обширном уме был косноязычен" - такую характеристику дал М.Е.Салтыков-Щедрин глуповскому градоначальнику Фердыщенко. Или известное заключение О. Бендера: "Никто нас не любит, если не считать Уголовного розыска, который нас тоже не любит".

# Упражнение «Ложное усиление»

Заключительная часть высказывания по форме подтверждает или даже усиливает начальную, а по существу опровергает её. "Человек, взглянувший на него, уже готов был сознаться, что в этой чудной душе кипят достоинства великие, которым одна только награда есть - виселица". (Н.В.Гоголь, "Сорочинская ярмарка"). Широко известна шутка М. Твена: "Бросать курить легко. Я бросал раз пятьдесят".

# Упражнение «Доведение до абсурда»

Комментировать этот приём нет надобности, все объяснит пример. Существуют грифы: "секретно", "совершенно секретно", а один остряк придумал: "Сверхсекретно, перед прочтением сжечь!". Абсурдность достигается и при помощи преуменьшения. Например, англичане любят такое определение: "Бокс - это обмен мнениями при помощи жестов".

# Упражнение «Остроумие нелепости»

Приём сходен с предыдущим. Этот приём ярко иллюстрирует такая фраза лектора: "На вопрос, есть ли Бог, надо ответить положительно - да, Бога нет!".

# Упражнение «Смешение стилей»

"Пища богов" - высшая похвала какому-либо блюду. Выражение принадлежит к "высокому штилю", "харч" - просторечное название грубой пищи. Сочетание, придуманное И. Ильфом и Е. Петровым: "Харч богов", - неожиданно, остроумно, смешно. Смешно обращение Гаева: "Дорогой, многоуважаемый шкап!". (А. Чехов. "Вишнёвый сад").

# Упражнение «Намёк»

Наибольший эффект получается, когда намекают на что-то недозволенное. С 20-х годов по России гуляет анонимный стишок, в котором Минин якобы говорит Пожарскому: "Смотри-ка, князь, какая мразь у стен кремлёвских завелась". Мастером убийственного намёка был М.Е.Салтыков-

Щедрин. Полны язвительных намёков произведения А. Данте, Ф.М.Вольтера, А. Франса, К. Чапека.

#### Упражнение «Ирония»

Этот приём основан на полной противоположности формы и смысла. Классический пример иронии - "Похвальное слово глупости" Э. Роттердамского.

# Упражнение «Обратное сравнение и буквализация метафоры»

В нашей речи есть множество устоявшихся сравнений, превратившихся в шаблонные: "небо, усеянное звёздами", "глаза, излучающие тепло" и т.п. Эти сравнения могут быть перевёрнуты: "Небо, усеянное звёздами, всегда уподоблю груди заслуженного генерала", - говорил Козьма Прутков.

# Упражнение «Сравнение по неясному признаку»

Этому приёму сопутствуют внезапность и неожиданный поворот мысли, которые вообще присущи настоящему остроумию. Приём позволяет в непохожих и несопоставимых предметах (явлениях, действиях) выделить неожиданное свойство, которое является ключом к сопоставлению: закон что столб: переступить нельзя, а обойти можно.

### Упражнение «Повторение, как приём остроумия»

Это один из самых неразгаданных приёмов: слово или фраза, выражение или слабый анекдот при настойчивом повторении начинают смешить. Классический пример - миниатюры М. Жванецкого "Авас" и "В греческом зале".

#### Упражнение «Двойное истолкование»

Двойное или множественное истолкование имеет много разных форм. Простейшая из них - игра слов или использование омонимии. Виртуозом словесной игры был Д.Д.Минаев:

Область рифм - моя стихия,

И легко пишу стихи я,

Без задержки и отсрочки

Я иду от строчки к строчке.

Даже к финским скалам бурым

Обращаюсь с каламбуром.

### Упражнение «Парадокс как приём остроумия»

Если логически выстроенную, привычную и даже банальную формулировку подвергнуть значительной перефразировке, её смысл может утратиться или измениться на противоположный. Вот образцы парадоксов О. Уайльда: "Лучшее средство избавиться от искушения - поддаться ему. Когда люди соглашаются со мною, я вижу, что я не прав".

# Упражнение «Перевёртыши»

Например, «Не вешать нос гардемарины!» — ронять ухо простой люд! «Ты дарила мне розы!» - я отнимал у тебя кактус

«Мне нравится, что вы больны не мной» - вам не по душе, что я здорова не вами

«Дурак, что говорит не так» - мудрец, что молчит правильно и т.п.

#### Упражнения:

Написать сценку построенную: на глаголах; с использованием пословиц и поговорок; на анекдотах.

Цель упражнения - сформировать способности студента к созданию малой драматургии, учитывая все требования: наличие темы, идеи, конфликта, сюжета, композиционного построения, создание образов.

# Упражнение «Свой язык»

Создать сюжет на сленге (придуманный язык)

Например, как сказка Л. Петрушевской «Пуськи бятые».

#### Упражнение «Григерии»

Придуманные испанским поэтом Рамон Гомес де ла Сарна для молодых поэтов. Григерия — это необходимая смена точки зрения, неожиданно меняющая ракурс, слоённая метафора, словцо, штрих, невнятица, так определял поэт.

Например, бублик — печенье без сердца, соль — высохшие слезы, пещера — зевок горы, сад плачет глазами фиалок, микрофон — ухо общего пользования, батареи-рёбра дома и т.п.

### Упражнение «Три слова»

Придумать рассказ на заданные три слова. (Например, песчинка, скамейка, гроза.)

# Упражнение

Написать сценку на основе иллюстрации картины. (Она должна быть построена по законом драматургии.)

# Упражнение «Музыкальные образы»

Прослушивая различные музыкальные произведения, представить какие заложены в них образы. Список музыкальных произведений: А. Моцарт «Маленькая ночная серенада», Л.В. Бетховен «Симфония №5, №9», Ж. Бизе «Кармен. Сюита», Ф. Шопен «Прелюдия», А. Дворжак «Славянский танец», Э. Григ Музыка к драме «Пер Гюнт», М. Равель «Болеро» и др.

# Упражнения для развития литературных способностей

- Зажмурьтесь и вспомните какой-нибудь предмет интерьера в вашем помещении. Не приоткрывая глаз, постарайтесь назвать характерные признаки данного предмета. Когда все будет перечислено, вы можете открыть глаза и, все ещё не смотря на выбранный предмет, попробуйте записать все его признаки на бумагу.
- Вспомните какое-нибудь известное вам четверостишие. Используя его последнюю строчку, как первую, попытайтесь написать собственное стихотворение.
- Попробуйте написать небольшое эссе о том месте, где вы больше всего любите отдыхать.
- Напишите статью из 400 символов о том месте, где вы мечтали бы проживать.
- Опишите фразы, которые вы произнесли бы неожиданному гостю, который явился некстати (например, ночью).

- Придумайте небольшой рассказ, который бы начинался фразой: «Както раз мне представилась возможность... однако я ею не воспользовался».
- Составьте послание своей прошлой жизни. К примеру, обратитесь к себе, когда вам было, скажем, 7 лет.
- Составьте короткое описание своей самой любимой в детстве игрушки.
  - Что вам далось в жизни труднее всего? Опишите это.
  - Что вам далось легче, чем вы ожидали? Опишите.
  - Напишите сказку о левом ботинке.
- Напишите шуточный рассказ об одном дне из вашей жизни, который, по-вашему, однажды был прожит напрасно.
- Придумайте небольшую статью, начинающуюся словами: «Если бы мне предоставили возможность кое-что изменить, я бы начал с...».
- Выпишите себе справку о том, что вы самый ленивый человек в мире.
  - Придумайте свою историю о красной шапочке.
- Представьте, что вы человек-невидимка. Опишите свои действия и реакцию окружающих людей.
- Определите несколько своих фобий, напишите о самой главной из них.
  - В небольшой статье попробуйте описать погоду за окном.
- Опишите в 250 словах, что бы вы делали, если бы сейчас на улице шёл дождь.
- Придумайте рассказ, что бы вы приготовили на обед своему самому злейшему врагу.
- Есть ли среди ваших знакомых человек, отличающийся большой гордыней? Охарактеризуйте его поведение.
- Посмотрите в окно и найдите взглядом какого-нибудь незнакомого прохожего. Напишите 150 слов, чтобы описать его внешность, профессию, хобби, придумайте ему имя.
- Составьте список пятидесяти поступков, которые вы бы не совершили никогда и ни за что.
- Представьте, что вы новогодняя ёлка, и вас только что спилили. Опишите свои ощущения.
- Придумайте монолог от имени недавно купленных дорогих часов, которые случайно выбросили на помойку.
- Составьте список из пятнадцати причин, почему вам необходимо изучить английский язык.
- Составьте список из десяти причин, почему школьному преподавателю было бы выгодно сменить профессию.
- Придумайте семь фраз, которые нежелательно говорить человеку, которого только что уволили.
- Составьте текст гневного публичного выступления, состоящего из семи коротких абзацев, начинающихся словами: «как об стенку горохом».

- Составьте статью на тему: «Весь мир поклоняется ложным кумирам».
- Опишите семь причин, зачем зажиточный человек может покинуть свою родину.
  - Придумайте монолог одинокой берёзы, выжившей в сгоревшем лесу.
  - Составьте список наиболее весомых оправданий нечестного человека.
- Составьте список из десяти вещей, за которые вы пожертвовали бы свои последние 10\$.
- Дополните пятью вариантами просьбу: «Будьте добры, не повредите..., потому что...».
- Придумайте поучительную сказку с применением слов: семья, фотография, посылка, хлеб.
  - Перечислите семь поступков, за которые вам может быть стыдно.
- Представьте, что вы пришли на работу, а дверь в ваш офис заколочена. Опишите десяток самых смелых причин, почему это могло произойти.
- Придумайте пошаговую инструкцию о том, как обучить платяную моль правилам дорожного движения.

Все задания следует выполнять в письменном виде, затрачивая на каждое как можно меньше времени (это вырабатывает спонтанное мышление).

#### Упражнение «Творческая автобиография».

Написать автобиографию выбрав любой жанр литературы (сказку, стихотворение, эссе, балладу, рассказ, монолог и т.д.). Работа должна быть написана по законам жанра.

#### **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Роль сценариста в современных проектах (кино-, теле-, шоу-, массовых проектах и т.д.) становится все более значимой — несмотря на обилие новых технологий, увлекающих зрителя в мир спецэффектов. Однако в любом успешного проекта всегда случае стоит профессионально рассказанная история. Хороший сценарий — это всегда профессиональных знаний умений совокупность И ДЛЯ качественного продукта, с которым впоследствии смогут работать все участники проекта.

Начинающему сценаристу необходимы сценарные тренинги, которые являются подготовительной ступенью перед умением писать сценарии. В сценарные тренинги входит комплекс упражнений на развитие творческого воображения, фантазии, внимания, идей и т.д. Подобные упражнения не только полезны, но и весьма занимательны, а также способствуют рождению интересных идей, расширению возможностей своего мышления.

Таким образом, творческие способности сценариста нуждаются в развитии, ежедневных тренировках ума с помощью сценарного тренинга.

Сценарный тренинг — это метод активного обучения, направленный на развитие знаний, творческих умений и навыков сценариста в мастерстве написания сценария.

В основном тренинги направлены на формирование у молодого сценариста таких сценарных основ как:

-развитие творческой наблюдательности, нужной для накопления и отбора жизненного материала, на базе которого сценарист сможет построить драматургическую структуру будущего сценария;

-формирование драматургической логики, которая нужна в работе для выстраивания сюжетной линии и последовательности событий;

-формирование способностей и умений литературного дизайна продукта сценической работы;

-воспитание художественного воображения в сценарном творчестве.

Плодотворность этих направлений, развивающих базы сценарного мастерства у специалиста культурно-досуговой деятельности, обусловливается сначала их скоординированностью, согласованностью и одновременностью, что может быть сделано при помощи игрового способа.

# ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИИЙ НА ЗАНЯТИЯХ СЦЕНИЧЕСКИМ ДВИЖЕНИЕМ В ТЕАТРАЛЬНЫХ СТУДИЯХ

Шаталова Т.А.

#### **ВВЕДЕНИЕ**

Деятельность самодеятельного театрального коллектива помимо организации досуга, также связана с образованием и обучением.

Современный этап развития образования характеризуется интенсивным поиском нового в теории и практике. Этот процесс обусловлен рядом противоречий, главное из которых – несоответствие традиционных методов и форм обучения и воспитания новым тенденциям развития системы культурно-досуговой деятельности и нынешним социально-экономическим условиям развития общества, породившим целый ряд объективных инновационных процессов.

Изменился социальный заказ общества и к любительским коллективам: здесь также необходимо формирование личности, творческому, сознательному, самостоятельному определению своей деятельности, к саморегулированию, которое обеспечивает достижение этой цели. Уже недостаточно владеть багажом из суммы знаний, умений и навыков. Обществу необходим человек умеющий работать на результат, способный к определенным, социально-значимым достижениям. Именно личностная направленность занятий сегодня является одной из основных тенденций развития студий, а на первый план выступает задача принципа активности В процессе сотрудничества в самодеятельном коллективе: создание условий для выявления и развития способностей участников, развитие учебно-познавательной активности и творческой самостоятельности.

Прогресс развития идет в направлении разработки различных вариантов содержания студии, поиска новых идей и технологий. Перед руководителем, который выполняет, в том числе и педагогическую функцию, встает проблема, связанная с пересмотром своей позиции в учебном процессе. И хотя руководитель любительского театрального коллектива по природе своей никогда и не был просто наставником-транслятором, но и его деятельность, как и вся деятельность в образовании, сталкивается с решением старых задач по-новому: поиск эффективных методов решения творческих задач с четом изменения общественного мировосприятия.

Сегодня просто невозможно быть педагогически грамотным специалистом без изучения всего обширного арсенала образовательных технологий.

Работа в самодеятельном театральном коллективе может быть настолько разнообразной, что способна включить использование всех существующих педагогических технологий. Но все же, учитывая, что в основе актерского мастерства лежит игра, то именно игровая педагогическая технология является наиболее востребованной. В данной работе рассмотрим особенности работы самодеятельного театрального коллектива, особенности преподавания сценического движения на предмет использования именно игровых технологий.

Но для начала разберемся в терминологии.

Педагогическая технология - это строго научное проектирование и точное воспроизведение гарантирующих успех педагогических действий. Поскольку педагогический процесс строится на определенной системе принципов, то педагогическая технология может рассматриваться как совокупность внешних и внутренних действий, направленных на последовательное осуществление этих принципов в их объективной взаимосвязи, где всецело проявляется личность педагога.

**Цели и задачи педагогической технологии. Основная цель технологии** - самореализация и социализация всесторонне развитой и конкурентоспособной личности.

**Актуальность** данной работы заключается в рассмотрении деятельности самодеятельного театрального коллектива как некого процесса заключающего в себе обучение, воспитание и образование.

**Цель** — рассмотреть возможность использования педагогических технологий на занятиях в самодеятельном театральном коллективе, в частности роль игровой технологии при занятиях сценическим искусством.

#### Задачи:

- Раскрыть особенности деятельности самодеятельных тетаральных коллективов
- Рассмотреть роль сценического движения в подготовке актера любительского коллектива
- Изучить вариативность педагогических технологий в работе театральных студий

• Рассмотреть игровую технологию как инструмент организации обучения в самодеятельном театральном коллективе.

**Практическая значимость** работы, заключается в том, что он может быть использован в качестве методического материала при работе в самодеятельном театральном коллективе.

Структура работы состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

# ОСОБЕННОСТИ ВОСПИТАНИЯ АКТЕРА В САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ

#### Принципы работы самодеятельного театрального коллектива

История самодеятельных театральных коллективов насчитывает сотни историй, в которых любительская сцена стала прекрасным трамплином для попадания в ряды не просто профессионалов, а мастеров сценического искусства. Среди имен, определивших эпоху рассвета театра в нашей стране: Е. Евстигнеев и И.Смоктуновский, Р. Быков и А. Демидова и далее, и далее. Да и разве не был вначале своего творческого пути любительским коллектив, носящий сегодня знаковое имя «МХАТ»? Так что же такое самодеятельный театральный коллектив?

Самодеятельный театральный коллектив – это коллектив энтузиастов, стремящихся постичь тайн закулисья и сценического пространства.

Самодеятельный театральный коллектив это особый микромир, живущий по своим законам, преследующий свои цели. История создания каждого из них уникальна и в то же время имеет общее начало: желание познать магию сцену и выразить на ней свое «я».

Каргин А.С. утверждает, что педагог в самодеятельном театральном коллективе это нечто особенное в культурно-просветительской деятельности, поскольку его задачей (педагога) является связать не только процесс обучения и подготовки спектакля, но и саму жизнь коллектива в единое целое, тем самым сформировать активную жизненную позицию самих участников. Таким образом, подготовка и выпуск спектакля становится не целью, как в профессиональном театральном коллективе, а процесс самопознания и развития участников как личностей. Именно эта цель определяет яркую гражданскую позицию любительских коллективов и становится основой основных функций его деятельности.

Основные функции любительского театра:

1. социально-педагогическая - руководитель любительского театрального коллектива является не только режиссером-постановщиком, но и прежде всего он педагог, обучающий всем премудростям актерской игры.

Особенность любительского театрального коллектива заключается в том, что сюда зачастую приходят не столько одаренные от природы люди, желающие развить свое мастерство, сколько те, кто стремится избавиться от своих страхов публичного выступления, или других психологических

проблем. Руководитель коллектива является неким «гуру», который должен найти подход к каждому участнику.

2. художественно-творческая — является по большому счету методом реализации первой функции. Именно привитие художественного вкуса участникам самодеятельности, раскрытие творческого потенциала и является главной задачей любительского коллектива.

Каждый самодеятельный коллектив индивидуален по своим творческим устремлениям и способу внутренней организации. Но в то же время мы можем выделить три общих принципа самодеятельного театра, определяющих его жизнеспособность и общественную активность.

- І. Принцип жизненной обусловленности: У каждого самодеятельного развития, чтобы коллектива история НО ДЛЯ τογο, самодеятельный общественная коллектив, вначале должна появиться необходимость в его создании в данном месте, в данное время. Участие в самодеятельном коллективе добровольное. Только действительный личный интерес, личная потребность приводит человека на репетицию, заставляет его отдавать самодеятельному театру годы, десятилетия. Участники во главе с режиссером-руководителем должны гореть общностью идей, находящих отклик у зрителя.
- <u>П. Принцип единства общественного, художественного и нравственного действия.</u> Как уже говорилось выше, любительский театральный коллектив не ставит своей целью создание спектакля, здесь важнее сам процесс, общность идей, сотрудничество и сотворчество.
  - III. Принцип самодеятельности творчества.

Успех самодеятельного театра зависит от участия личности в коллективном деле. Человека приводят в театр личные интересы, хочет иметь от театра определенную жизненную пользу. Но приобрести здесь можно, только отдавая свои духовные и физические силы коллективной работе, выполняя любое порученное тебе творческое дело как лично необходимое. Организация коллективной творческой и общественной деятельности самодеятельного коллектива строится на основе самоуправления, добровольного подчинения принятым этическим нормам.

Таким образом, мы видим, что самодеятельный театральный коллектив является уникальным явлением, создаваемый энтузиастами, привносящими свое творческое начало в единое коллективное начало, отвечающее высоким нравственным и гражданским идеалам.

# Роль сценического движения в воспитания актера самодеятельного коллектива

Подготовка актера любительского коллектива включает в себя работу и над актерской техникой, и над его речью, и над ее пластикой. Причем, для снятия психологических зажимов, преодоления неуверенности в себе, овладение своим телом, сценическое движение должно стать краеугольным камнем в воспитании актера. Поскольку практика большинства самодеятельных коллективов предполагает обучение в процессе создания

спектакля, то и темы занятий опирается на необходимость, заданную репертуаром и возможностями актерского состава театра. Поэтому методика преподавания сценического движения в любительском коллективе отличается от преподавания этого же предмета для профессиональных коллективов.

Рассмотрим вначале основные направления сценического движения профессиональной подготовке.

Сценическое движение, как предмет в русской театральной школе, имеет историю и традиции. Его научную основу нужно рассматривать гораздо шире, чем прямое использование открытий К. Станиславского и Вс. Мейерхольда в работе над внешней техникой актера, а также опыта основоположников предмета - И. Иванова, Е. Шишмаревой, И. Коха, А. Немеровского.

«Надо ли учиться пластике, акробатике? — спрашивает С. М. Михоэлс и тут же отвечает: — Само по себе такое мастерство никому на сцене не нужно. Нужно другое, нужна готовность нашего тела выполнить любой ваш приказ, продиктованный мыслью». А готовность тела выполнить приказ, продиктованный мыслью, и выполнение этого приказа есть результат функции двигательных центров высшей нервной деятельности. Таким образом, проявление хорошей физической выразительности в движении на сцене — это, в первую очередь, показатель того, насколько развита область движения высшей нервной деятельности актера.

Основными темами предмета, которые преподаются в профессиональных учебных заведениях, опираясь на опыт прежде всего Коха, является:

- общеразвивающий тренинг
- баланс и координация
- скульптурность и осанка
- темпоритм
- основы акробатики
- работа с предметом
- основы пантомимы
- сценические падения и переносы
- элементы боя с оружием и без оружия
- особенности этикета разных эпох.

Каждая из этих раскрывает многогранность актерского мастерства, помогая создавать образ.

В самодеятельном коллективе эти темы могут изучаться не в полном объеме или не изучать их вообще, что в полнее логично, если репертуар и направленность театра не предполагает владение «ненужными» навыками. В то же время, такие направления как общеразвивающий тренинг, понятие баланса и координации, скульптурности и осанки, темпоритм движения просто жизненнонеобходимы, чтобы преодолеть те физические и

психологические зажимы, с которыми приходят заниматься в любительский коллектив.

Занятия сценическим движение в каждом коллективе обязано отвечать на запросы группы, учитывая их возрастные особенности, психологическую настройку и уровень мотивации участия в коллективе, помогая открыть внутренние резервы группы, научить исполнителей совладать со своим телом на сцене, сделать их движения на сцене увереннее и органичнее.

Крайне важно, чтобы занятия сценическим движением всегда были целенаправленны. Даже в разделе общеоздоровительных упражнений — а это всегда гимнастика — педагог должен ставить конкретные действенные задачи: подтянуться на руках так, чтобы голова оказалась выше рук; согнуться так, чтобы лоб коснулся коленей; поднимать при ходьбе колени так, чтобы они ударяли снизу по поставленным на уровне поясницы ладоням, и т. п. Стремление к достижению цели всегда верно мобилизует организм, причем значительно лучше, чем пространные объяснения, что упражнение необходимо выполнять как можно более активно. Такой методикой следует пользоваться во всех упражнениях предмета, после того, как учащиеся создали их верную схему.

Вывод: работа самодеятельного театрального коллектива особый мир, требующий от руководителя знаний не только профессиональной направленности, но и знаний по педагогике и психологии. Тематика занятий зачастую определяется репертуаром театра. Целью участия в коллективе зачастую является не столько сам спектакль, сколько процесс создания его и преодоления своих страхов, зажимов и комплексов. Именно поэтому сценическое движение, точнее изучение тех разделов, которые связаны с коррекцией физических недостатков актеров, должны стать основой обучения в самодеятельном любительском коллективе.

# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ТЕХНОЛОГИИ, ПРИМЕНИМЫЕ В ВОСПИТАНИИ АКТЕРА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТЕТАРАЛЬНОГО КОЛЛЕКТИВА

# **Технологии, применимые на занятиях в самодеятельном театральном коллективе**

Поскольку термин педагогическая технология имеет много разночтений, мы считаем, его необходимым уточнить. Имеется несколько подходов к определению данного понятия:

- 1. отрицание его применительно к педагогическому процессу и замена его понятием "педагогическая техника" (Востроилова Е. А.);
- 2. сведение педагогической технологии лишь к тенденции учебного процесса, внедрению аудиовизуальных средств и компьютеризации обучения (Никандров Н.Д.);
- 3. рассмотрение педагогической технологии применительно к творческому процессу формирования личности, ее эмоциональной, действенно волевой сферы в двух смыслах: как структуру и организацию

педагогического процесса на основе ведущих идей и принципов и как совокупность способов, приемов, действий, операций в обучении и воспитании, которые должны привести к определенному результату (Щуркова Н.Е.).

Безусловно, нам ближе третье понятие, на которое мы и будем опираться в своей работе.

Использование педагогических технологий в театральной педагогике значительно повышают эффективность в достижении целей и решении задач в самодеятельном театральном коллективе.

Но, при использовании интерактивных методов педагогу необходимо учитывать, что такие методики требуют определенных условий их применения. Педагог должен ясно представлять себе, с какой целью он использует тот или иной метод.

<u>Интерактивное обучение</u> позволяет критически мыслить, решать сложные проблемы на основе анализа обстоятельств и соответствующей информации, взвешивать альтернативные мнения, принимать продуманные решения, участвовать в дискуссиях, общаться с другими людьми.

Выделим основные особенности интерактивных технологий:

- привлекательность учебного материала с использованием приемов педагогической техники, повышающих интерес к предмету;
- целостность учебного и воспитательного процессов;
- снятие напряженности взаимоотношений внутригруппового взаимодействия;
- активное вмешательство педагога, в случае затруднений;
- использование результатов индивидуальных занятий в групповых занятиях;
- создание атмосферы, способствующей раскрепощению;
- создание условий для сотворчества педагога и коллектива для получения глубоких знаний, и применение полученной информации;

<u>Игровые технологии</u> - главная задача: понять жизнь, уметь решать вопросы жизни с помощью игры. Одной из разновидностей игры является этюд.

Существует несколько видов этюдов: одиночный или парный на память физических действий; одиночный этюд на эмоциональную память; одиночный и групповой этюд на физическое состояние; одиночный или парный, на действие с воображаемыми предметами; групповые этюды, имеющие разнообразные методические цели; этюд на сценическое движение; этюды с использование черт характеров персонажей; этюды на изображение животных и т.д. Этюды являются основой актерского мастерства, поэтому в нашей театральной студии эта работа проводится на постоянной, системной основе.

постановке При спектакля, миниатюры ИЛИ театрализованной работая произведением, учатся композиции, над дети полноценно художественный воспринимать текст. Им необходимо помощью

воображения войти в описываемые автором события, пережить их как реальные, отозваться на переживания героев и соотнести их со своими переживаниями и таким образом, понять идею автора.

Повышению результативности в театральном студии, также способствуют такие педагогические технологии как:

- мозговой штурм (умение составлять и разрабатывать художественные номера и мини-спектакли);
- технология творческой групповой работы (постановка спектаклей и работа с партнерами);
- личностно-ориентированное обучение (участие в фестивалях и конкурсах);
- проектно-исследовательская технология (разработка эскизов, декораций, костюмов, распределение обязанностей в постановочном процессе и т.д.);
- здоровье сберегающие технологии (стремление вести и пропагандировать здоровый образ жизни, физическое развитие на занятиях по сценическому движению);
- информационные технологии (использование интернет ресурсов, выбор фонограмм к спектаклям, мультимедийные презентации);
- технология развивающего обучения (постановка художественных номеров, умение ориентироваться в пространстве).

# Игровые технологии на занятиях по сценическому движению

Игровые технологии обладают средствами, активизирующими и интенсифицирующими деятельность учатников. В их основу положена педагогическая игра как основной вид деятельности, направленный на общественного Понятие «игровые усвоение опыта. педагогические технологии» включает достаточно обширную группу методов и приемов организации педагогического процесса в форме различных педагогических игр. В отличие от игр вообще педагогическая игра обладает существенным признаком – четко поставленной целью обучения и соответствующим ей педагогическим результатом, которые могут быть обосновано, выделены в явном виде и характеризуются учебно-познавательной направленностью. Место и роль игровой технологии в учебном процессе, сочетание элементов игры и ученья во многом зависят от понимания руководителя функций и классификации педагогических игр. В первую очередь следует разделить игры по виду деятельности на физические (двигательные), интеллектуальные (умственные), трудовые, социальные и психологические.

По характеру педагогического процесса выделяются следующие группы игр:

- а) обучающие, тренировочные, контролирующие и обобщающие;
- б) познавательные, воспитательные, развивающие;
- в) репродуктивные, продуктивные, творческие;
- г) коммуникативные, диагностические, профориентационные и др.

На начальных этапах обучения сценического движения игры имеют характер как свободной деятельности, (ради удовольствия от самого процесса деятельности), так и творческий характер, где участник может раскрыть себя как личность, снять внешние и внутренние зажимы. Игру как метод обучения можно использовать с первых уроков сцендвижения, для развития чувства ритма, пластики, эмоционального раскрытия, координации движений и т.д. Практика показывает, что студийцы прочно и с удовольствием усваивают знания, полученные игровым методом. Значение игры невозможно исчерпать и оценить развлекательно - реактивными возможностями. Игра - путь к познанию мира», - писал А. М. Горький. Игра обогащает знания, способствует проявлению способностей и наклонностей, совершенствует их. Игра — это еще и средство диагностики. Через игру можно отследить физическое, творческое и личностное развитие студийца. Актер раскрывается в игре, воспринимает задания как игру, чувствует заинтересованность в получении верного результата, стремиться к лучшему из возможных решений. Игра в команде позволяет сплотить коллектив в единую группу, в единый организм, способный решать задачи более высокого уровня, нежели доступные одному человеку, и зачастую - более сложные. Соревновательность в игре создает у обучающегося или группы обучающихся стремление выполнить задание быстрее и качественнее конкурента, что позволяет сократить время на выполнение задания с одной стороны, и добиться реально приемлемого результата с другой. В том и состоит ее феномен, что являясь развлечением, отдыхом, она способна перерасти в обучение, в творчество, в терапию, в модель типа человеческих отношений. Основная задача игровой технологии – дать участнику возможность раскрепоститься, побывать актером, обрести уверенность в себе.

Движение – это одно из главных средств воспитания и обучения, которое жизненно необходимо в развитии личности актера. Игра – это универсальная возможность общения; средство самопознания и познания окружающего; метод преодоления своих страхов и зажимов. Она гарантирует эмоциональное удовлетворение, формирует физическое и духовное развитие, раскрывает активность, самостоятельность и воображение. Движенческое воспитание и образование на занятиях сценическим движением должно начинаться с выполнения своеобразных гамм и технических этюдов, а затем постепенно с их помощью решаться простые сценические задачи. Смысл подобной методики — в создании своеобразного «мостика» от техники движений к умению самостоятельно пользоваться этой техникой при исполнении роли. Правильно подготовленный аппарат актера даст ему возможность безупречно выполнять на сцене физические действия. Эти действия о внешней стороны проявляются в движениях; и от того, на каком уровне будет находиться культура движения, зависит, поймет или не поймет зритель, что происходит на сцене. Следовательно, вопрос о культуре

движения актера относится к числу важнейших проблем, связанных с постановкой театрального образования.

И здесь, как нельзя кстати, возможность применения игровых технологий безгранична. Именно игра превращает механический тренаж в увлекательное занятие, способное разбудить воображение, удержать внимание и постичь глубину сценической веры.

К примеру, даже механические упражнения общеразвивающего цикла, призванные развить и внести коррекцию в физический аппарат актера, трансформирую игру на преодоление (представьте, что будущий олимпийский чемпион, готовящийся к самому главному соревнованию), заставят исполнителя проявить волю и настойчивость.

Игра «Падающий потолок» заставляет участников тренажа не только распределять свои усилия, координировать свои действия, удерживать баланс, но и взаимодействовать с партнером.

Отработка навыков сценического падения станет действенней, если ее превратить в соревнование, кто наиболее точно воспроизведет сценическое падение, увиденное в кино.

Работа над пластикой рук заиграет новыми красками, если подключить фантазию, а работе над осанкой может помочь создание пародий на литературных, театральных или киногероев.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Есть мнение, что любительский театр не в состоянии выдержать сравнения с профессиональным. Он может быть лишь сокращенным, удешевленным спутником профессионалов. С этим утверждением нельзя согласиться. Именно об этом писал К.С. Станиславский: «Конечно, не все театры могут стоять на одном идейном, художественном и технологическом уровне, но все они могут овладеть внутренней сценической правдой... Законы высокого мастерства, законы глубокого реалистического искусства не есть привилегия высокопоставленных театров, наоборот, все самодеятельные кружки, студии могут и должны их изучать». Правда жизни, правда эмоционального переживания может пробиться сквозь технологическую незрелость исполнителя.

Именно поэтому так важен путь подготовки в самодеятельном коллективе исполнителей. Современное общество не стоит на месте, ставя, в том числе, и перед культурно-досуговой деятельностью новые цели и задачи.

Руководитель самодеятельного театрального коллектива помимо организации досуга, выполняет еще одну первостепенную функцию — педагогическую. Он не только режиссер, но и наставник, который просто обязан идти в ногу со временем. Современное общество изменилось, и руководитель должен строить занятия с использованием современных педагогических технологий.

К.С. Станиславский утверждал: «Душа изображаемого на сцене образа комбинируется и складывается артистом из живых человеческих элементов собственной души, из своих эмоциональных воспоминаний и прочего».

Любое искусство может существовать и добиваться успехов только при наличии определенного уровня мастерства. В любительском искусстве, где профессиональная оснащенность исполнителей уязвимее, режиссер должен опираться на индивидуальные свойства характера участников спектакля. Речь идет не об актерских, а о человеческих свойствах исполнителя, о его личных особенностях и возможностях.

Сценическое движение является краеугольным камнем в развитии актерской техники участников коллектива, поскольку, в отличие от профессиональных коллектив, в большинстве своем в самодеятельный коллектив приходят те, кто желает преодолеть свои внутренние страхи и зажимы.

Игровые технологии являются прекрасным методом при работе над развитием навыков сценического движения, поскольку возвращают исполнителя к первоистоку: детской игре, игровому восприятию мира и себя, что помогает разбудить фантазию и воображение, помочь удержать внимание и поверить в действие на сцене.