

Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»  
Факультет культурологии и социально-культурной деятельности  
Кафедра педагогики социально-культурной деятельности

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

\_\_\_\_\_ Л.И.Козловская

\_\_\_\_\_ 2017

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

\_\_\_\_\_ Н.Н. Королёв

\_\_\_\_\_ 2017

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС  
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

**СЦЕНАРНО-РЕЖИССЕРСКИЕ ОСНОВЫ  
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ  
1-23 01 14 Социально-культурная деятельность

Составители:

*Т. П. Бирюкова, доцент кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент и др.*

Рассмотрено и утверждено  
на заседании Совета университета  
(протокол № 9 от 23 мая 2017 г.)

Минск  
БГУКИ  
2017

УДК 379.8(075.8)

ББК 77.2я73

С 928

Рецензенты:

Бузук Р.Л., заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор;

Сенченко М.В., заместитель директора по идеологической и воспитательной работе государственного учреждения образования «Центр технического и художественного творчества детей и молодежи Фрунзенского района г. Минска «Зорка»

С 928      Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине для специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность / сост.: Т. П. Бирюкова и др. ; Белорус. гос ун-т культуры и искусств. – Минск : БГУКИ, 2017. – 288 с.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности» включает в себя теоретический материал о драматургии и режиссуре культурно-досуговых программ, всех видах и особенностях речевой деятельности, практический материал о разработке сценария культурно-досуговой программы, режиссуре этюда, номера, театрализованного представления, а также содержит практические задания по выразительности речи. Учебно-методический комплекс содержит требования к организации и постановке культурно-досуговых программ в разных социумах.

Составители:

*Т. П. Бирюкова*, доцент кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

*М. В. Камоцкий*, преподаватель кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

*В. Ф. Савина*, доцент кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат педагогических наук, доцент;

*Н. С. Прокопович*, преподаватель кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»;

*Р. Ф. Маленченко*, профессор кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доцент;

*Р. Н. Астретдинова*, старший преподаватель кафедры педагогики социокультурной деятельности учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рецензенты:

*Бузук Р.Л.*, заведующий кафедрой театрального творчества учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», доктор искусствоведения, профессор;

*Сенченко М.В.*, заместитель директора по идеологической и воспитательной работе государственного учреждения образования «Центр технического и художественного творчества детей и молодежи Фрунзенского района г. Минска «Зорка»

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

*Кафедрой педагогики социально-культурной деятельности  
(протокол от № 8 от 17.03.2017г.);*

*Советом факультета культурологии и социально-культурной  
деятельности  
(протокол от 3 мая 2017г. №8 )*

## СОДЕРЖАНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	6
<b>РАЗДЕЛ I «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО».....</b>	<b>8</b>
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	8
1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»	
1.2 Конспект лекций по дисциплине «Сценарное мастерство»	
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	97
2.1 Тематика лабораторных занятий	
2.2 Тематика индивидуальных занятий	
2.3 Сценарный фонд кафедры педагогики социально-культурной деятельности	
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	104
3.1 Творческая папка сценариста	
3.2 Итоговое тестирование по лекционному курсу дисциплины	
3.3 Требования к зачету по дисциплине “Сценарное мастерство”	
3.4 Вопросы к экзамену по дисциплине “Сценарное мастерство”	
3.5 Требования к экзамену по дисциплине “Сценарное мастерство”	
3.6 Перечень вопросов к итоговой аттестации	
3.7 Критерии оценки знаний	
<b>РАЗДЕЛ II «РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ».....</b>	<b>126</b>
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	126
1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»	
1.2 Конспект лекций по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ»	
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	185
2.1 Тематика лабораторных и индивидуальных занятий	
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	199
3.1 Задания и контрольные мероприятия для управляемой самостоятельной работы студентов	
3.2 Требования к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”	
3.3 Требования к зачету по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”	
3.4 Вопросы к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”	
3.5 Перечень вопросов к итоговой аттестации	
3.6 Критерии оценки знаний	
<b>РАЗДЕЛ III «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ».....</b>	<b>212</b>
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	212
1.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-	

культурной деятельности»	
1.2 Конспект лекций по дисциплине «Сценическая речь»	
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	233
2.1 Тематика лабораторных и индивидуальных занятий	
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	241
3.1 Требования к экзамену по дисциплине “Сценическая речь”	
3.2 Вопросы к экзамену по дисциплине “Сценическая речь”	
3.3 Требования к зачету по дисциплине “Сценическая речь”	
3.4 Критерии оценки знаний	
<b>ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....</b>	<b>246</b>
Учебная программа «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности»	247

## ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс дисциплины «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности» составлен с учетом учебной программы «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности».

Цель учебно-методического комплекса «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности» – оказание поддержки студентам в освоении дисциплин «Сценарное мастерство», «Режиссура культурно-досуговых программ» и «Сценическая речь».

Для достижения поставленной цели определены следующие задачи:

- разработать и представить курс лекций по учебной дисциплине «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности»;
- представить описание лабораторных и индивидуальных занятий, стимулирующих студентов к самостоятельной творческой работе по созданию практических разработок по дисциплинам «Сценарное мастерство», «Режиссура культурно-досуговых программ» и «Сценическая речь».
- представить формы контроля знаний студентов по разделам дисциплины.

Учебно-методический комплекс состоит из 3 самостоятельных разделов: «Сценарное мастерство», «Режиссура культурно-досуговых программ» и «Сценическая речь».

Каждый раздел является самостоятельной дисциплиной, состоящей из теоретического, практического раздела, раздела контроля знаний.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности» включает в себя теоретический материал о драматургии и режиссуре культурно-досуговых программ, всех видах и особенностях речевой деятельности,

практический материал о разработке сценария культурно-досуговой программы, режиссуре этюда, номера, театрализованного представления, а также содержит практические задания по выразительности речи.

Учебно-методический комплекс по дисциплине «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности» рекомендован для студентов специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

# РАЗДЕЛ I «СЦЕНАРНОЕ МАСТЕРСТВО»

## 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 1.1 Учебно-методическое пособие

«Технология социально-культурной деятельности»

### 1.2 Конспект лекций по дисциплине “Сценарное мастерство”

#### **Тема 1. Введение. Характеристика драматургических произведений и специфические особенности драматургии культурно-досуговых программ**

Вопросы к теме:

1. Предмет и задачи курса
2. Обзор литературы по курсу
3. Драма как вид искусства.
4. Композиция драмы.

Прежде чем мы начнем разговор о мастерстве сценариста, давайте зададимся вопросом: как часто сегодня досуговые мероприятия отвечают требованиям современности, действительно ли они являются фактом культурной жизни того или иного региона?

Сегодня очевидно, «что слепое» использование готовых сценариев, пусть даже неплохих с художественной точки зрения, но написанные когда-то и кем-то, зачастую не достигает желаемых результатов. Досуговые мероприятия, проводимые по сценариям, написанным без учета исторических и культурных традиций региона, становятся искусственными, нетипичными для данной местности.

Такие мероприятия не только способны повлиять на развитие культуры его участников, а скорее наоборот, они как бы



растворяют культуру отдельных регионов, размывают, затушевывают традиции и обычаи, складывающиеся веками. Без знания истории, культурных традиций земляков, без местного колорита сценарий не создаст естественную атмосферу творчества, общения и отдыха.

В наше время, когда мы наблюдаем бурный рост фантазии в поисках новых выразительных средств на телевидении, когда нас каждый день ошеломляют удивительными формами подачи материала, публицистика и художественная литература, да и сама жизнь преподносит нам такие драматические ситуации, которые смогли бы быть достойными пера великого Шекспира, клубно – зрелищные подмостки находятся в ситуации острейшей конкуренции завоевания зрительской аудитории.

Поэтому сегодня необходимы поиски новых, эмоционально – выраженных форм зрелищно – досуговой драматургии. Почему драматургии? Да потому, что именно со сценария начинается организация любой досуговой программы, которая будет проходить в парки, во Дворце культуры, на городской площади, в сельском клубе или актовом зале университета.

Если при подготовке какого – либо праздника, концерта или тематического вечера отсутствует четко выстроенная драматургическая основа, нет точного логического следования идее и теме при композиционном формировании литературно – художественного материала, - провал такого мероприятия неизбежен.

В распоряжении сценариста богатейший арсенал выразительных средств . Нельзя назвать такой род или вид искусства , который был бы противопоказан сценарию культурно – досуговой программы . Сама их природа , синтетический характер форм обуславливают необходимость бесконечного поиска все новых и новых выразительных средств . Слово, движение, музыка, хоровое пение и

живопись, звук, свет, лирика и сатира, театральное и киноискусство, танец и акробатика – все это находит применение в драматургии КДП.

Поэтому существует прямая взаимосвязь сценарного мастерства с другими предметами: литературой, с всемирной художественной культурой, с основами режиссуры, культурой речи, танцем, игровой деятельностью, т.к. эти дисциплины дают знания о разнообразных средствах выразительности. Сценарное мастерство является одной из ведущих дисциплин специального цикла для подготовки социальных педагогов и социальных работников.

Цель курса – вооружить студентов знаниями и практическими навыками создания сценарных культурно – досуговых программ для разных возрастных групп.

Задачи курса:

- получить представление об общих драматургических понятиях: драматургического действия, конфликт как основные черты драмы, архитекtonика, драматическая коллизия, идейна – тематическая задумка, сюжет, композиционное построение;
- изучить специфику сценария культурно – досуговых программ: способы построения действия, приемы монтажа, средства выразительности, композиционное построение действия;
- воплотить разработку сценариев с учетом особенностей социальных групп населения;

В результате изучения курса студенты должны знать:

- теорию сценарного мастерства;
- классификацию культурно – досуговых программ и особенности их сценарной разработки;

Студенты должны уметь:

- Обосновать идейно – тематический замысел будущего сценария;
- разработать сюжетный ход и образное решение будущей программы;

- отбирать разнообразные средства выразительности и художественно их обработать;
- литературно оформить будущий сценарий.

На индивидуальных занятиях студенты обсуждают написанные по заданию преподавателя эпизоды сценария культурно-досуговых программ, дорабатывать их элементы, тексты, композиционное построение, дорабатывают сценарий.

В результате самостоятельной работы студенты читают и анализируют различные виды культурно – досуговых программ, посещают учреждения культуры, а затем обсуждают увиденное. Осуществляют поиск и отбор документального, художественного, литературного и фольклорного материалов, учатся выделять в нем познавательную (с профессиональной точки зрения) информацию.

В первом семестре, на первом курсе студенты сдают экзамен, а в другом семестре зачет. На зачете они защищают сценарий, разработанные группой под руководством преподавателя. Успешному освоению курса помогают включение заданий по разработке сценария в программу учебной и производственной практике студентов.

Полученные в процессе обучения знания, навыки и умения являются базовыми для освоения основных дисциплин по технологии социокультурной деятельности и включаются в государственный экзамен.

В творчестве сценариста не может и не должно быть готовых рецептов и шаблонов. Каждый сценарий несет неповторимость, своеобразие, требует нового построения, особых деталей, фантазии, и воображения для развития этих качеств используется сценарный тренинг или сценарные игры. Наиболее эффективными считаются :

- « сценарная эстафета » - упражнение, целью которого является логическое построение композиции событийного ряда сценария;

- « монтаж » - упражнение на формирование сценарно-образного мышления;

- « буриме » - упражнение на развитие навыков стихосложения;

- « сценарный этюд » - проигрывание тех или иных обстоятельств, часто взятых из жизни, небольшого отрезка сценического существования, созданного воображением;

- « коллективные импровизации » (мозговой штурм) – цель упражнения

направлена на поиски художественного замысла сценария КДП.

Активным методом формирования творческой личности сценариста является « творческий дневник ». Это своеобразная личная летопись, сценарная копилка, фиксирующая динамику профессионального становления студента.

В процессе развития навыков и умений сценарного мастерства решаются следующие художественно-творческие задачи:

- раскрепощения творческой природы будущего специалиста;

- развитие общих художественно – творческих способностей;

- развитие умений и навыков, необходимых для полноценной сценарной деятельности при создании культурно – досуговых программ.

Педагогическое стимулирование сценарного творчества, формирование и

развитие сценарного мастерства выступают как важная художественно творческая задача на современном этапе.

В современной литературе по проблемам сценарного творчества многие авторы (Генкин Д.М., Шароев И.Г., Чечетин А.И., Аль. Д.Н., Конович А. и др.) акцентируют свое внимание на

специфических особенностях организации массовых театрализованных представлений, на истории возникновения и развития этого рода действия, (О.И. Марков, А.Д. Жарков, С. М. Массарский, ) раскрывают педагогические проблемы сценарного мастерства и, что особенно важно, разработку методики развития сценарных навыков, логики стимулирования сценарного мастерства (см. литературу). Разработка сценария КДП предполагает поиски ярких, увлекательных, эмоциональных путей воздействия на аудиторию. Литературно – сценарная работа имеет свою специфику. По главным направлениям она близка к публицистике и одновременно во многом связано с педагогикой, психологией, использует такие способы воздействия, как изложение, демонстрация, упражнение, внушение, убеждение, зрелище, развлечение.

Хороший сценарист должен пройти своеобразную писательскую школу, обращая внимание на литературный язык на умение фиксировать придуманное. Поэтому момент литературного оформления замысла, его предъявление в законченной форме занимает важное место в творческом процессе создания сценария.

Организация художественно – целого сценария требуют не только знания выразительных средств (литературы и искусства), но и знания самой жизни, т.к. многие сценарии ( особенно документально – художественные) построены на реальных событиях, конкретных фактах, разнообразного документального материала, фактах жизни конкретных людей.

Студентам необходимо вести « творческие дневники », где они фиксируют все интересные события, случаи, которые их потрясли, судьбы интересных людей и т.д.

Это все может стать творческой копилкой специалиста.

Литературно-сценарная работа имеет прямое отношение к режиссуре, потому что сценарист и первый режиссер своей

программы. Кроме того, необходимо подчеркнуть также характер деятельности сценариста, направленный не только на поиск и отбор материала, но и предполагающей активное, воспитательное воздействие на зрителя – активный работы участников программы, обеспечить сопереживания, эмоциональное волнение и активное участие.

Драма в переводе с древнегреческого означает действие, действо, род литературного произведения в диалогической форме, предназначенной для сценического воплощения. В литературе драма чаще всего определяется как особый род литературы, отражающий объективную реальность в форме разговора (диалога) и действия.

Социально-воспитательная роль драмы определяется в первую очередь тем, что она изображает волнующие события, в которых отражаются напряженные моменты общественной и личной жизни человека.

Драма принадлежит одновременно двум искусствам: театру и литературе; его специфику составляют сюжетность, конфликтность действия и членения на сценические эпизоды, сложная цепь высказывания персонажей, отображающие общественные противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев и прежде всего в монологах и диалогах.

Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (мимика, жест, движение) и на звучание ; он согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники ( с построением мизансцен), литературную драму (действие в диалогах и монологах) предназначенную для постановки на сцене мы называем – драматургия реализуемая актером и режиссёром, она должна обладать сценичностью.

Ведущие ее жанры – трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия, мелодрама, фарс и др.

Один из ведущих жанров драматургии, начиная с эпохи просвещения (Дидро, Лессинг), изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но в отличие от трагедии, не безысходных отношениях с обществом или собой.

Проблемами теории драмы посвящено много работ прежних лет и современных.

Драмой называют:

- 1) определенный круг жизненных явлений (действительности);
- 2) жанр драматического рода литературы;
- 3) ведущую разновидность сценического искусства – драматический театр.

Теории драмы прошлых столетий – это огромное достижение эстетической мысли.

Например, говоря о структурности драмы, Аристотель отмечает шесть частей:

- сказание (фабулу);
- характеры («этос», нравственная направленность деятельности персонажей);
- мысль («способ мышления персонажей»);
- зрелище (сценическая интерпретация драмы);
- мелос (синтез слова и музыки);

Понимая драму как единое целое, Аристотель в ее построении выделил три основных «момента» начало, середину конец, возникающие и развивающиеся из одного – единства действия.

Вместе с тем многое в классических теориях драмы устарело, поэтому к ним следует относиться критически, что в них устарело, а что остается бесспорным и неприкасаемым.

Драма – литературное произведение, а драматургия то, что предназначено для постановки на сцене, изображающее событие в действии, воспроизводимое перед зрителями.

Итак, драматическое действие отражает движение действительности в её противоречии. Но нельзя отождествлять это решение с драматическим действием – отражение здесь специфично. Поэтому и появилась в литературоведении категория, которая вбирает в себя и понятие «драматическое действие», специфику отражения в этом действии противоречивой действительности, имя этой категории – драматический конфликт.

Конфликт в драматическом произведении, отражая реальные жизненные противоречия, является идейно-эстетической основой драмы, служит раскрытию её содержания.

Именно конфликт свидетельствует об умении автора наблюдать жизнь и глубоко её осмысливать.

Вторым родовым признаком драматургии является драматический конфликт - категории единые по сущности, но разные по своей видовой специфике.

Считать сценарий культурно - досуговой программы бесконфликтным, следовательно, бездейственным по своей структуре и по эстетической сущности в корне неверно. Не случайно, говоря о сценарии театрализованного представления, празднике, ток-шоу и т.д. Сценаристы и режиссеры всегда подчеркивают его конфликтность.

Сценарист, приступающий к разработке сценария, по словам А.Чечетина должен отчетливо знать, за что и против чего он собирается выступать.

В теоретическом значении конфликт в сценарии, так же как и в драме, является моментом острого столкновения противоположных человеческих поступков, идей, стремлений, страстей.

Форма самого драматического конфликта во многом зависит от особенностей используемых выразительных средств, тех или иных видов и жанров искусства.



Одним из важных моментов формы проявления конфликта в драме является сюжет. Сюжет – это цепь событий, в которой и через которую драматурги выявляют связи и противоречия между людьми или социальными группами, многосторонние раскрывают изображаемые характеры людей, поступки, обстоятельства их взаимоотношений. В сценарии культурно-досуговой программе, сюжет в таком качестве не присутствует.

Если драматург стремится глубоко мотивировать поступки действующих лиц, при этом широко использует различные и часто тончайшие психологические нюансы для создания художественного характера или технического образа.

Композиция – (лат.) – складывать, строить относится ко всем видам и жанрам искусства, т.е. – это своеобразный план, последовательное построение произведения при помощи своеобразных художественных приемов.

Аристотель первым выделил в ее построении 3 основных момента (начало, середина, и конец).

Внутри этих моментов образуется система действий, одно действие вытекает из другого, ведет к третьему по нарастающей.

Поскольку без основных элементов драматургической композиции – изображения начала борьбы, хода (развития) борьбы и результата борьбы – невозможно создание целостного образа конфликтного события. На необходимость присутствия в произведении драматургии трех названных основных элементов в свое время обратил внимание Гегель. И эту схему принято называть гегелевской триадой.

II. Слово «композиция» латинское, означает хорошо расположенный, стройный, правильный. Драматургу необходимо хорошо знать основные элементы драматургической композиции.

- Экспозиция – начальная часть драматургического произведения.

1) Ее назначение, сообщить зрителю информацию, необходимую для понимания предстоящего действия пьесы. Иногда важно дать зрителю понимание того, в какой стране и в какое время происходит событие.

2) Есть у экспозиции и еще одна задача. С ее помощью происходит превращение человека пришедшего в театр, в зрителя, в участника коллективного восприятия пьесы.

- Пролог – это другой вид экспозиции – прямое обращение автора к зрителю, краткий рассказ о персонаже будущего действия и его характере (пример инверсии).

- Завязка – толчок к изображению основного конфликта, именно в завязке начинается его движение – драматическое действие. Иногда экспозиция бывает совмещена с завязкой. («Ревизор» Н.В.Гоголя – первая фраза городничего).

- Развитие основного действия – каждый эпизод должен иметь свою внутреннюю композицию, законченное драматургическое построение, через которое «красной нитью» проходит идейный замысел. Логика развития основного действия требует постепенного нарастания ритма, нельзя строить действие от эмоционально более сильных эпизодов к слабым. Оно должно развиваться по нарастающей линии, от пролога через цепь эпизодов к кульминации.

- Кульминация – это высшая точка развивающегося действия, которая является апогеем в противоборстве точек зрения, позиции, противоречий, которая призвана разрешить конфликт. Это точка, где наиболее выражена должна звучать поставленная проблема.

- Развязка – это способ разрешения конфликта, который избирает сценарист. Развязка может отсутствовать в конце действия, и тогда действие заканчивается в момент кульминации, как бы предоставляя аудитории сделать окончательные выводы. (Например в «Ревизоре» развязкой является письмо Хлестакова Тряпичкину).

- Финал – эмоционально-смысловое завершение произведения. Он является как бы проверкой драматургии в целом. Если нарушены основные элементы его композиции, если действие, которое началось как основное, подменено другим, финал не получится.

Вполне понятно, что главное в драматургии – основное сквозное действие. Это активный процесс, подчиненный разрешению драматургического конфликта, т.е. подчиненный сознательной цели, поставленной драматургом-писателем и реализованной драматургом-режиссером.

Виды драматургических произведений (театр, кино, телевидение, радио) роднят общие черты, такие как наличие действия, конфликта, сюжета и композиционное построение действия.

Каждое из этих видов имеет, прежде всего развитую драматургию, разработанную по всем законам драматургического мастерства. Никогда в истории человечества потребность в драматургических произведениях не была столь велика. Произведения драматургии благодаря кино, телевидению, одновременно доступны десяткам миллионов людей. Ежедневно только телевидение выходит в эфир с десятками передач, для которых должно быть создано драматургическое произведение.

Кинодраматургия - со времени появления кино в 1895 году (братья Люмьер) претерпела большую динамику развития.

Киносценарии подразделяются:

- документальные: историка – революционные, лирические, дневники, кинопортреты, кинорепортажи, документальные памфлеты, документальные очерки.

- научные : учебные, научно – исследовательские, научно – производственные и т.д.

- художественные: кино-эпопеи, киноповести, кино-фантазии, кино – лубок (« Любовь и голуби»), музыкальные фильмы, фильмы – балеты и т.д.

Особенности кинодраматургии:

- 1) натурность – (то, что мы видим)
- 2) вездесущность – (способ показа различных сторон человеческой деятельности)
- 3) монтажность – (можно ускорить или замедлить сценическое действие, показать детали, обратить на них внимание )
- 4) синтетичность – (включение в себя самых различных видов искусства)
- 5) описательность место действия или состояние человека. Она занимает большое место в сценариях.

Общие черты кино и КДП:

- монтаж (способ построения сценария);
- наличие сценария (сюжет, конфликт, композиционное построение);
- совпадение выразительных средств;
- наличие документального материала и реального героя;

Основные отличия:

- в кино связь зрительного зала опосредованная;
- в киносценарии технологические ремарки носят расширенный характер.

Экран сегодня образует наиболее многообразные драматургические формы и благодаря своей синтетической природе аккумулирует и в новом качестве выражает возможности других видов искусства. Сегодня кино и телевидения соединены множеством самых разнообразных связей , но телевидение стало наиболее доступным . Его драматургии отличается очень большим многообразием , документализмом , репортажностью ,

многосерийностью , возможностью обратной связи , с личностью ведущего и д.р.

Формы и жанры TV-передач.

1. Разговорные жанры:

- устные сообщения в дикторском чтении;
- TV дискуссии;
- TV интервью;
- Ток-шоу.

2. Репортажи:

- репортаж с места событий;
- событийный репортаж;
- событийный репортаж;
- организованный синхронный репортаж - основной вид телевизионной публицистики.

3. Публицистические программы: («Взгляд»)

4. Конкурсно-игровые: ( «КВН», «Что? Где? Когда?»)

5. Художественно-развлекательные.

6. Телевизионное кино и его жанровое разнообразие.

Сценарий телевизионной программы имеет много сходных черт со сценарием КДП. В первую очередь он не должен содержать многословных авторских отступлений на лирические и др. темы, они не переводится на язык экрана.

Здесь не нужны описания внутреннего переживания героя, они вытекают из действий, которые он совершает. В литературном сценарии есть литературные, и экранные черты. Литературные – это тема, идея, сюжет и фабула, язык, стиль и т.д. Экранные – это описание того, что предстоит снимать и показывать зрителю. Радиодраматургия – (изобретение в 1895.А. Поповым) передача звука на расстоянии.

Первые радиопередачи составлялись по образу печати: выпускались устные журналы, обзоры, репортажи, радиоочерки, радиоконцерты, выступления государственных деятелей.

С развитием разнообразных передач начинается и разработка сценариев, учитывающих специфику радио:

- радиопрограмма воспринимается слухом. Для того, чтобы слушатель представил действие, вводится фигура ведущего;

- широко используются шумы, звуки;

- радиомонтаж, ведется точный расчет времени;

- язык лаконичный.

Существует много радиопередач, которые имеют аналоги в КДП.

- радиокomпозиции; - по радио в КДП;

- радиогazета; - театральные композиции;

- радиоконцерт; - сценические концерты.

- радиожурнал;

Драматургия КДП – в настоящее время вобрала в себя все лучшее, что было создано и разработано общей теорией драматургии, широко пользуется её терминами и понятиями.

Новая теория драматургии – лучше сказать, теория новой драматургии, - обобщение массового театра – вырастает поэтому из материала старой. Говорит языком её терминологии. Но здесь недопустим механический, непродуманный перенос в сценарную практику терминов и теорий общей драматургии.

#### Вопросы для самопроверки

1. Что такое «драма», «драматургия»? Раскройте эти понятия.
2. Драматический конфликт. Что это?
3. Назовите общие черты драматургических произведений.

## Тема 2. Сценарий как драматургическая основа культурно-досуговой программы

Вопросы к теме:

1. Специфические особенности сценария КДП.
2. Композиционное построение сценария.
3. Сюжет сценария, сюжетный ход.

Сценарий КДП – это подробная литературно-текстовая разработка содержания массового мероприятия, в котором в строгой последовательности изложены отдельные элементы действия, раскрыта тема, показаны авторские переходы от одной части действия к другой, выявлено примерное направление всех выступлений, внесены используемые художественные произведения или отрывки из них.

Сценарий предусматривает также включение приемов активизации участников, описание музыкально-художественного оформления. Он также в отличие от киносценария или пьесы включает в себя и литературный и режиссёрский материалы, здесь драматург и режиссёр выступает в одном лице, что требует особого склада мышления, внутреннего видения будущего результата.

Таким образом – сценарий это подробная литературно – текстовая разработка содержания программы, с элементами постановочного плана. (1)

Различают 3 вида сценария: оригинальный, смешанный и компилятивный, но независимо от вида он имеет специфические особенности, которые отличают его от драматургии кино, театра, телевидения и радио.

Как уже было сказано в предыдущей лекции, их объединяют общие черты: наличие действия, конфликта, сюжета и композиционное построение действия.

Главной задачей сценариста в процессе формирования сценарных навыков и умений является, прежде всего, освоение методики поиска и выстраивания сюжетно-образной концепции реального жизненного материала. Другое дело, что в досуговой практике сложились понятия (подчас спорные) других «сценарных уровней» - либретто, сценарный план, план сценария и т.д. Например, сценарный план – это план идейно – художественной разработки сюжетно – событийной концепции программы. Либретто (термин, принятый в практике оперы, балета) – разработка сюжетного построения материала, план сценария. КДП – последовательность подачи материала и его темпо – ритмическое построение содержания программы, с элементами постановочного плана. Сценарий иллюстрированный программы – это литературная разработка композиционного её построения на основе материала готовых, драматургически независимых событийных эпизодов, соответствующих основной теме действия.

Но высшим уровнем сценарного творчества является подробная разработка сюжетно-образной композиции КДП, когда сценарий может достичь уровня произведения искусства.

I. Специфические особенности КДП:

1. Действие – способы построения действия:

- а) последовательно-хронологическое;
- б) ретроспективное;
- в) с перерывом основного действия;
- г) параллельное или одновременное.

2. Наличие конфликта – прямой (явный), подразумеваемый – «размытый».

3. Активизация аудитории – присутствие, участие, соучастие.

4. Включение и разработка приемов активизации – художественные, игровые, журналистские, режиссёрские.



5. Сценарий носит собирательный характер – использование разнообразных средств выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др).

6. Использование «местного» материала – (партийные, государственные документы, жизнь людей, города, села и т.п.).

7. Приглашение реальных людей, гостей программы – (участников событий, очевидцев, профессионалов в своих областях знаний и т.д.).

Драматургическая основа сценария создается как целостная художественная структура, объединяющая средства искусства, документы и действия аудитории.

II. Композиция (расположение), как способ группировки материала имеет

отношение ко всем отношения ко всем элементам драмы: к теме, идее,

конфликту, сюжету, к каждому образу, к любой сцене, реплике, ремарке.1)

Композиция сценария состоит из тех же пяти частей – событий, о которых уже говорилось. Исходное событие – экспозиция; основное событие – завязка; развитие действия – кульминация; финальное событие – развязка. При этом для сценарной драматургии характерна сжатость событий, убыстренный темп - ритм развития действия и взрывной характер каждого события.

Существуют определенные закономерности в построении действия в сценарии:

- экспозиция, которая служит вводом в действие, оно призвана всех участников подготовить к активному участию в программе. Она бывает прямая и косвенная.

Прямая экспозиция несет в себе открытую информацию, сообщая о мероприятии. Афиши, пригласительные билеты, выставки, наглядно – художественное оформление – все это примеры прямой экспозиции. Косвенная экспозиция не несет открытой информации, а создаёт нужную автору атмосферу.

Часто экспозиция плавно переходит;

- в завязку. Это может быть первая встреча со сказочными персонажами, или первый конкурс капитанов команд в КВН. В завязке происходит тематизация программы, чаще всего через ассоциативно – художественное воздействие.

Завязка предполагает начало конфликтной ситуации.

- развитие действия – оно должно идти по восходящей, напряжение по мере

развития действия должно усиливаться. Эпизоды - события, как бы пронизаны единым сквозным действием, последовательно, логически соединены.

- кульминация – момент наивысшего эмоционального напряжения. Каждый сценарист вправе определять этот момент в своём сценарии самостоятельно.

Примером могут быть следующие моменты: подъём флага в честь победителей с/х праздников, в обряде – ритуальная часть, в празднике – театрализованное представление, которое раскроет его сущность, в тематическом вечере – эпизод с «реальным героем» и т.д.

- развязка – способ разрешения конфликта. Событие, подводящее зрителя к пониманию тех или иных противоречий. В её отсутствие возникает ощущение незавершённости. Выбор развязки диктуется не только объективной логикой характеров и обстоятельств, но и мировоззрением самого автора.

- финал – заключительная часть сценария. Пример финала – праздничный салют, награждения. В финале нужен эффект, но не нужна напряжённость.

Однако важны не просто элементы построения сценария, но и его игровой ход.

Экспозиция организуется в прологе сценарного действия, а основное назначение пролога в том, чтобы вывести зрителя на тему представления.

Завязка должна быть в 1-ом эпизоде сценария, это основное событие, с которого начинается развитие конфликтной ситуации. Кульминация должна находиться в центральном эпизоде основного события, и, как правило, согласно закону «золотого сечения», ближе к финалу. Развязка находится в последнем эпизоде, где всё заканчивается, конфликт исчерпан, но остаётся невыделенной главная идея, ради которой всё и происходило. Вот такая авторская идея должна ещё раз прозвучать в финале программы. Композиция реализует идейное содержание, развёртывает её проблематику.

Эпизоды – события по своему построению повторяют сценарий в целом. В каждом эпизоде есть свой конфликт, иногда прямо противоположный основному конфликту, и тем самым образуют игру действующих сил.

Эпизодное построение обыгрывает установленную конструкцию драматургии, что обусловлено стремлением автора показать всё многообразие жизненных проблем. Поэтому в крупных формах эпизоды формируются в блоки; каждый блок несёт свою тему и идею, которые работают на общую идейно – тематическую основу программы. Сценарий не должен содержать многословных авторских отступлений, они не переводятся на язык действий, событий, а у каждого события есть свой сюжет.

III. Композиционной основой сценария является сюжет. В понятие сюжет вкладывался различный смысл. Первоначально «сюжетом» называли основной предмет изображения. В 40-х годах прошлого столетия сюжетом стали называть форму организации художественного материала. В.И. Даль в толковом словаре определяет сюжет не только как «предмет и содержание», но и как «завязку сочинения». Позднее сюжетными стали называть произведения, изображающие логически связанные между собой события. Сюжетная композиция – это построение, основанное на смысловой взаимосвязи «фактов жизни» и «фактов искусства», это идейно-художественная концепция автора, в которой он отражает жизненные закономерности и связи. Бессюжетное произведение не способно вскрыть эти связи и взаимоотношения. Чтобы факты жизни отражали ход авторской мысли, необходимо драматургическое построение этих фактов, преодоление их, т.е. такое сюжетное решение которое бы позволило отразить смысл.

Поэтому целью всей последующей работы сценариста является утверждение авторской позиции посредством художественной организации доказательств. Таким образом, сюжет – это сумма событий, явлений, поступков, последовательности и раскрывающих тему программы. Мастерство сценариста в большой степени зависит от того, насколько прочная сюжетная цепь внутренней логики событий и явлений, о которых мы узнаём из сценария.

Мало организовать материал в эпизоды – события, необходимо постараться увидеть его целиком; пусть с возможными изменения и уточнениями, но всё-таки от начала до конца.

В отличие от фабулы, которая означает перечень всех событий (эпизодов) без излишней литературной части, связь между эпизодами внутри блока и между блоками не событийная, а смысловая, т.е.

внефабульная. Это принципиально отличает структуру сценария КДП от «канонической» драматургии.

Внефабульная связь между эпизодами и блоками – сюжетный приём организации ситуации самодеятельности в зрительном зале. Эта связь позволяет не ограничивать действие только на сцене, но и планировать непосредственное включение и зрительного зала, что характерно для сценария КДП.

В драматургии КДП организующей силой сценария является сюжет. В противоположность классической драматургии, где сюжетная основа пьесы строится на борьбе действующих сил между собой, в сценарии программы имеется только действие и не может быть единого контрдействия. Но это совсем не значит, что в сценарии нет конфликтов, т.е. столкновения. Без конфликта нет драматургии. Организация фактов и документов по законам художественного конфликта делает возможным их художественное исследование. Сюжет – это способ исследования фактов жизни и искусства через конфликт.

Полностью выстроить сюжет – это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрывается обусловленная конфликтом авторская идея.

В практике создания сценария существует такое понятие как «ход», приём соединяющий все эпизоды сценария в одно целое. Его называют иногда сценарным, режиссёрским, сюжетным, сценарно-режиссёрским.

Рассмотрим эти понятия:

- сценарный ход – это приём ведения программы, стержень, соединяющий все эпизоды, который поможет удержать интерес зрителей до конца мероприятия. Он требует определённого поворота всего материала (путешествие, новоселье и т.д.). Но готовых

сценарных ходов не бывает, каждый приём вытекает из замысла программы и подсказан материалом ;

- сюжетный ход – там, где сценарный ход требует построения определённой сюжетной линии, условных действующих лиц, он перерастает в сюжетный ход;

- сценарно-режиссёрский ход – поскольку очень часто сценарист это и режиссёр своей программы, многие авторы сценарно-сюжетный ход называют авторским сценарно-режиссёрским ходом. При этом необходимо помнить, что он должен быть выражен в трёх видах:

- декоративно-образном (художественное оформление);
- музыкально-образным;
- образно-игровом (персонификация образа).

Например, если вы разрабатываете фольклорную программу, можно использовать традиционный приём – ярмарка. И тогда всё представление будет построено в стиле ярмарочного балагана.

Итак, сценарно-режиссёрский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели педагогического воздействия. Как нет готовых сценариев, так и нет готовых сюжетных ходов. Они зависят от жанра программы, от места проведения, от творческой фантазии сценариста.

Они разрабатываются на конкретную аудиторию, конкретных исполнителей, где удачно сочетаются содержание и форма, драматургия, режиссёрское и актёрское решение, представляют собой творческий процесс и возникает что-то новое.

Итак, повторим ещё раз, сценарий культурно-досуговой программы, вызванный к жизни тем или иным событием, должен быть построен на реальном драматургическом материале этого события, позволяющем преодолеть распространённую сценарную

унификацию, создать условия, стимулирующие процесс художественной активизации масс.

Конкретная событийность, отражающая жизнь государства, коллектива, человека, является обязательным условием и прочным фундаментом организации очень многих сценариев. Её отсутствие приводит к формализации сценарного замысла, воздвигая опасную стену между организаторами и участниками программы, затрудняет возможность общения.

Признавая событийность в качестве фундамента сценария, одной из его

особенностей, мы должны так организовать действие, чтобы сценарный замысел был тесно связан с событием и в определённой степени, продиктован им.

Степень взаимодействия, взаимопроникновения жизненного события и сценарного замысла является реальным фактором социально-художественной активности масс.

Существует ещё немало трудностей в композиционном построении сценария КДП.

Иногда авторы забывают о том, что сценарий предусматривает стремительное развитие действия, всякого рода затягивание его мешает зрителю воспринимать происходящее.

При написании сценария нужно знать реальные возможности воплощения драматургического замысла. Его надо создавать не для усреднённого, а для конкретного учреждения культуры с учётом его материально-технических, финансовых возможностей и на конкретный социум.

#### Вопросы для самопроверки

1. Что такое сценарий культурно-досуговой программы? Его отличительные особенности.

2. Раскройте основные закономерности в построении действия в сценарии.

3. Дайте определение понятиям «сценарный ход», «сюжетный ход», «сценарно-режиссёрский ход». В чём их отличия.

### **Тема 3. Характеристика средств выразительности сценария культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Документальные средства выразительности, их характеристика, определение «факты жизни».
2. Виды художественных средств выразительности, определение «фактов искусства».
3. Специфические условия использования разнообразных средств выразительности

Сценарий культурно-досуговой программы носит собирательный характер т.е. использует самый разнообразный материал, созданный заранее или придуманный сценаристом. Сама жизнь, судьбы конкретных людей, жизнь региона, города или села – все это может стать источником создания сценария.

Большие пространства, как арена стадиона и купол неба, выступление массового числа исполнителей, место проведения памятных событий, природная архитектура (озеро, опушка и др.) так же используются сценаристом. Словом, возможности драматурга эмоционального воздействия на участника программы безграничны, а ограничены, пожалуй, его собственной фантазией и, разумеется, финансовыми возможностями.

Драматургия многих досуговых программ основана на реальных, конкретных фактах, которые по своей природе многозначны и с точки зрения воспитательного воздействия обладают большими



возможностями. Яркость, конкретность, эмоциональная насыщенность факта создают основу для педагогического воздействия на аудиторию.

Под «фактом» (от лат. – сделанное) понимается невымышленное происшествие, событие, явление. Факт – это не то, что бывает, а то, что было, что произошло сегодня, вчера, там – то. У него есть объем, начало, развитие, завершение, следовательно, он отличается динамичностью, отражает событие в момент деятельности человека, коллектива, общества. Поскольку факт – это событие, то оно может быть закреплено в документе.

Документ – это фиксация, закрепление реальности в слове, рисунке, фотографии, кинохронике и т.д. Различные документы имеют специфические воспитательные возможности. Этим можно объяснить попытки теоретиков классифицировать различные виды документального материала на 2 группы :

- к первой, относятся письма, дневники, фотографии, пластинки, магнитофонные записи;
- ко второй – документы мемуарно-художественные, воспоминания участников каких - либо событий, а так же документы, факты, получившие отражения в литературе и искусстве.

Марков О.И. отмечает, что необоснованность подобного деления состоит в том, что документы одной группы легко могут быть перенесены в другую, а классификация документального материала по средствам материализации – официальные документы, эпистолярные (фрагменты листовок, писем, дневников, записей и т.д.), фото -, фото – и кинодокументы – затруднительна в практическом использовании .

Документальный материал отражает жизнь в развитии и относится – к « фактам жизни » и составляет информационно – логическое начало. Очень часто сценаристу приходится иметь дело

с местным материалом, так же всегда значителен и ценен материал, связанный с жизнью и деятельностью людей, интересных своей биографией, трудовыми делами.

Разновидностью документального материала является также планируемые выступления конкретных представителей коллектива, участников и очевидцев.

Матный документальный материал, письменный, устный, запечатленный на фотографиях, сценарист может найти в музеи, в личных семейных архивах или делает записи бесед, разговор с теми или иными людьми.

Факты и документы не могут быть осмысленны вне идейно – политической позиции сценариста. Именно от его взгляда зависит, под каким углом он подаст тот или иной документ, как свяжет его с художественным материалом. Автор – документалист должен хорошо знать, что он хочет сказать с помощью привлекаемых им документам и ясно представлять себе « адрес » своего произведения аудитории, в которой оно прозвучит.

Один и тот же документ может по-разному прозвучать в зависимости от контекста, в котором он окажется в сценарии.

Для удобства пользования документальным материалом мы классифицируем по степени фиксации (кинодокументы, фотодокументы, собственные документы, документы звуковые, личные документы, документы государства, правительства, учреждений и т.д.)

Имея предварительно четкий замысел сценария, будет ясно, какой документ прозвучит в сценарии в духе той тенденции, которой он сам обладал изначально, а какой потребует авторской обработки. Под авторской обработкой документа имеется в виду постановка в соответствующий контекст – сопровождение оценкой ведущего, или соединение с другим материалом.

Следует полностью исключить, как метод обработки документа, какую бы то ни было фальсификацию материала, так как вписывание в текст документа того, чего в нем нет, но и такое сокращение текста, которое ведет к искажению его смысла.

Важнейшим творческим методом сценариста, работающего с документальным материалом, является сочетание различных документов, потому что соединение двух документов, каждый из которых имеет свое содержание, рождает новое содержание, так называемый третий смысл. Иначе говоря, «над» документальным рядом и на его основе в восприятии зрителя возникает образно – смысловой ряд, целиком созданный автором сценария, результатом авторского воображения.

Гарантией объективности и правдивости картины, изображенной с помощью документов являются объективность авторской позиции, гражданское честность автора, а также достаточный уровень его знаний.

В сценарной практике существуют три приема при использовании факта и документа: иллюстративный, комментаторский и ассоциативный.

1) Иллюстративный прием заключается в том, что « факты жизни » вводятся для подтверждения « фактов искусства », закрепляют заключенные в них тезисы. Цель приема – сделать эти тезисы для аудитории более наглядными .

2) « факты жизни » комментируют «факты искусства ». При этом происходит как бы отчуждение художественного материала либо его опровержение .

3) Ассоциативный прием позволяет с помощью образов, уже существующих, знакомых людям, усилить звучание тех или иных компонентов сюжета, сделать ярче, глубже, понятнее реальный образ.

«Волшебная сила искусства» заключается именно в его ассоциативности, его способности воздействовать на сознание.

Существуют определенные критерии отбора документального материала по содержанию, направленности и его структуре.

Соответствие материала теме, идее, сценария, т.е. его социально – мировоззренческой направленности. Материал сам по себе должен убеждать, доказывать, активизировать тему и идею сценария.

Документы должны нести конфликтное начало, внутреннюю проблемность.

Он должен иметь свой конкретный адрес, учитывать специфику состава аудитории, её интересы и потребности.

Созданный с помощью документов символический, исторический образ должен быть достоверным, не должен искажать конкретные события.

Новизна, свежесть, малоизвестность материала.

Простота, ясность, доходчивость содержания и формы материала, незатрудненность для его восприятия.

Цельность, законченность фактов, документов, сохранение их первоначального содержания.

Возможность и «податливость» для сценической обработки.

Несмотря на большую воспитательную возможность документального материала, в работе над сценарием используются разнообразные художественные средства выразительности (литература и искусства). Именно искусства помогает сделать идеи более яркими, убедительными, наполнить сценарий художественными или художественно – публицистическими образами.

Важное достоинство художественного материала заключается в том, что он дает возможность углубленно показать внутренний мир человека, его мысли и чувства, мотивы деятельности. Благодаря этому

раскрываются такие стороны жизни, которые не могли бы быть выражены в чисто логической форме. Именно художественные средства мы называем « фактами искусства », которые воздействуют на эмоциональную сферу человека и, как сказал поэт « над вымыслом слезами обольюсь ».

Художественный материал для сценария можно разделить на два вида:

профессиональный и самодеятельный. Мы используем разнообразные виды и жанры искусства, которые были уже созданы писателями, поэтами, композиторами и т.д. Второй вид художественного материала, - произведение, специально написанные для конкретного сценария как профессиональными, так и самодеятельными авторами.

Готовый художественный материал, созданный специально для сценария – это уже обработка документа, образное решение какой-то части сценария. Из равноценного художественного материала сценарист должен отобрать тот, который лучше « сработает » на конкретную аудиторию, учитывая при этом её социально – педагогическую характеристику и эстетические запросы.

Этот же подход остается решающим при определении количества материала, необходимого для достижения целей. Здесь сценарист подходит к художественному материалу как социолог и художник. Из всего многообразия художественных средств он отбирает только то, что раскрывает его замысел и помогает создать художественный образ программы.

Классификацию художественных средств выразительности можно представить в таком виде:

а) Слово – исполнение стихотворение, исполнение прозы, массовое скандирование, конференс сольный и парный, музыкально

разговорные жанры, дикторский текст, литературно - музыкальная композиция.

б) Музыка – инструментальная (оркестр симфонический, духовой, народных инструментов, джаз), музыка вокальная (эстрадная песня, вокально – инструментальный ансамбль, хоровое пение).

в) Пластические средства – хореография (балет, народный танец, эстрадный танец, модерн, пантомима, аттракционы).

г) Спортивные – художественная гимнастика, акробатика, фигурное катание и др.

е) Технические средства выразительности.

ж) Наглядно – художественные средства.

Анализируя практику сценарной работы, можно выделить основные принципы отбора художественных выразительных средств:

1) Принцип соответствия художественных средств идейно - тематическому замыслу программы. Именно идея и тема определяют характер массового действия, его тон и атмосферу.

2) Принцип сочетания информационно – логической и эмоционально – образной линий в сценарной разработке. В самом деле, трудно представить действие, не несущее человеку новой информации или же построенное без психологической потребности людей переключаться, отдохнуть и развлечься. Проблема оптимального сочетания информационно логической и эмоционально образной линии приобретает для сценариста принципиальное значение в умении пользоваться всей палитрой художественных выразительных средств без ущерба для идейного содержания и в тоже время с учетом гедонистического (развлекательного) характера мероприятия

3) Принцип соответствия художественно – эстетической ценности материала. От эстетической полноценности зависят сила и характер возникающих эмоций.

Настоящему искусству чужда прямолинейная назидательность: оно убеждает и воспитывает силой художественных образов. Конкретно – чувственная природа настоящего искусства значительно активизирует восприятие материала, а это особенно важно при усвоении нравственных идей, принципов, которые в непосредственной теоретической трактовке усваиваются не сразу и не всеми.

Обращение к чувствам дает возможность создать определенное настроение и, проникнув с его помощью в духовный мир человека, повлиять на разум.

4) Материал должен иметь свой конкретный адрес, дифференцированно подходить к аудитории, знать её интересы, потребности и возможности.

5) Принцип максимального расширения многообразных художественных средств воздействия.

Выполнение требований, предъявляемых к работе с материалом сценария в соответствии с принципами, повышает педагогическую действенность сценарного творчества, дает возможность наиболее эффективно прогнозировать воспитательное воздействие культурно – досуговых программ различных жанров.

Особое внимание драматург должен уделить сценариям фольклорных программ.

Народное творчество, фольклорно – эпические, лирические, драматичные, музыкальные, рожденные художественным гением самого народа - важное средство воспитания людей.

Фольклор формировался в ходе многовековой практике народа и является живым источником, большой ценностью и имеет художественно – эстетическое, воспитательное значение.

Разнообразные сценарии КДП разрабатываются на реально – бытовой, социальной, исторической и празднично – обрядовой основе.

IV. Игровые средства выразительности также являются одним из основных источников создания разнообразных сценариев. Все виды игр (интеллектуальные, подвижные, сюжетно – ролевые, игры – аттракционны, театрализованные, игры с эстрады, настольные и д.р.) находят свое применение в любом жанре КДП. Это один из самых интересных приемов активизации аудитории, игра может включаться пролог, быть связкой между эпизодами, монологом (персонафицированного) ведущего.

V. «Малые» жанры драматургии (сценка, монолог, парный конферанс, анекдот, реприза, частушка, интермедия, миниатюра, куплетный номер, лубок), - часто встречаются в театрализованных представлениях. Специфику современной юмористической, комической и сатирической «малой» драматургии следует искать в её истоках, обрядовых диалогах, в народных семейно – бытовых сценах. В наши дни интермедия является популярным видом драматургии эстрады, телевидения, радио, культурно – досуговых программах. В театрализованных представлениях можно использовать очень короткие, моментальные сценки – блицы, куплетные номера, представляющие собой песенку шутивного характера, чаще всего сатирического содержания. Отличительной особенностью «малых» жанров драматургии является наличие конфликта, действенности характера и завершенность .

3. Раскроем некоторые особенности использования разнообразных средств выразительности. Прежде всего, это живое слово, несущее эмоциональную информацию, создающее словесные образы, которые могут непосредственно передавать действия, чувства, настроение и переживание человека . Слово создает атмосферу



единства между сценической площадкой и массовой аудиторией, несет в себе конкретный фактический материал .

А так как через выступление участника, очевидца события, реального героя, почетного гостя и так далее, проходит линия развития действия, то их яркая, эмоциональная речь может охватить большой отрезок времени жизни страны, общества, человека.

Действенный характер драматургии требует от сценариста чрезвычайно экономного обращения со словом, даже при условии использования современных технических средств – киноэкрана, радио, микрофона. Необходимо стараться найти зрительный эквивалент слову сценария, а если уж использовать его, то как можно разнообразнее. Перегруженность словом тормозит действие в сценарии, ослабляет конфликт, делает статичными действующие лица

Говоря о слове, хотелось бы кратко остановиться на словесном действии масс – реального героя культурно – досуговой программы. Возникающая потребность активного включения в происходящее действия, может быть реализована через коллективные рапорты, переключки, хоровое скандирование.

Другим распространенным видом применения слова в сценарии являются тексты ведущего, которые не только несут основную мысль, но и соединяют эпизоды, излагают то, что не поддается показу, инсценированию. В последнее время за основу создания образа ведущего берутся хорошо знакомые персонажи театра, кино, сказочные герои, так называемые «персонифицированные», образы.

Действенным инструментом в сценарии служит поэтическое слово, наиболее полно обеспечивающее оптимальную реализацию эмоционально выразительных возможностей словесного действия сильно воздействующее на зрителей, особенно если оно точно подобрано и обращено в зал от первого лица.

Таким образом, говоря о слове как о художественном выразительном средстве, мы рассматриваем его двояко: как документальное, публицистическое, реальное слово участников и как искусство художественного слова в таких его разновидностях, как проза, драматургия, поэзия, художественный перевод и пр.

Музыкальные средства – «живая» музыка, музыкальная фонограмма, магнитофонная запись, музыкальные видеоклипы и др. – это могучие средство усиления эмоционального воздействия на аудиторию. Казалось бы, не так уж трудно подобрать ту или иную музыку, отвечающую замыслу которая становится неразрывно составной частью действия. Однако на самом деле это задача сложная, она требует от сценариста не только искусного монтажа музыкальных тем, но прежде всего музыкальной эрудиции.

Иногда очень хорошая, но неудачно подобранная музыка может затянуть темпо-ритм программы, не придать действию той эмоциональной окраски, которая так необходима тому или иному эпизоду. Музыка в сценарии может быть лейтмотивом, рефреном, создавать образы, раскрывать эпоху, исторический отрезок времени и т.д., она всегда исполняет роль экспозиции и финала.

К группе пластико - хореографических средств мы относим танец, пантомиму, пластические инсценировки, теневой театр, пластический этюд (плакат), который включает в себя элементы акробатики, танец, песню. Пластический этюд часто служит прологом, своеобразной прелюдией в символике действий, который ярко, образно передается идейно – философский смысл программы.

Особое значение приобретает описание действия в пантомиме, где оно является основным средством передаче содержания. Пантомима требует особого, аллегорического действия, особой условности. Каждое движение здесь имеет обобщенный смысл, каждая фраза означает философский образ. Как и в пантомиме

содержание сюжетных хореографических картин передается описание действий, можно дать и подробное описание движения каждого участника.

Синтез пластики, пантомимы, хореографии, музыки – весьма характерно явление современных театрализованных программ.

Широко используется в сценарии художественное и документальное кино видео-ролики, клипы, слайды, любительские фильмы и т.д. Особенно удачно используется видеоряд в прологе, помогая как бы перенести участников в эпоху тех или иных исторических событий с помощью полиэкрана, т.е. показа нескольких кинофрагментов одновременно, провести сопоставление, сравнение.

Тем самым создается второй, ассоциативный план действия.

Распространенным приемом является показ фрагментов из художественных фильмов, когда герои, как бы оживая, сходят с экрана. Также интересен прием-переход с экрана на сцену и со сцены на экран реальных героев. Возможности кино как выразительного средства чрезвычайно многообразны. Они сродни так называемому вторичному, монтажному кинематографу, который играет сегодня важную роль не только в искусстве кино и телевидения, но и в культурно – досуговой практике.

Роль наглядно - художественных средств особенно велика в создании особой атмосферы мероприятия (выставки, плакаты, витрины, диаграммы, сценография, костюмы, реклама, пригласительные билеты, программы, буклеты и т.д.), они помогают найти внешние художественно – образное решение программы.

Наконец, работы сценариста предполагает умение пользоваться партитурой света и звука, мультимедийным аппаратом – т.е. техническими средствами. В современном массовом действии практически можно дать на экран любую по размерам и формам

проекцию, световой занавес, создать теневую проекцию, подсветить нужную деталь оформления. Синтез света и звука вообще вызвал к жизни новую форму массового действия – света, звука, спектакль.

Взаимосвязь воспитательного воздействия с социально – структурной спецификой аудитории очевидно, тем более что досуговые учреждения располагают возможностью дифференцировать зрительскую аудиторию, соответственно педагогическим целям культурно-досуговой программы. В соответствии с ними сценарист – режиссер отбирает средства выразительности. Выполнение требований предъявляемых к их отбору в соответствии с принципами – повышает педагогическую действенность сценарного творчества, дает возможность профессионального подхода к нему.

#### Вопросы для самопроверки

4. Назовите документально-художественные средства выразительности?
5. Как вы понимаете взаимосвязь «фактов жизни» и «фактов искусства»?
6. Дайте характеристику основных видов документального материала и их возможность художественной обработки.

### **Тема 4. Основные этапы работы над сценарием культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Обоснование идейно-тематического замысла сценария и разработка сценарно-сюжетного хода.
2. Композиционное построение действия в сценарии и отбор средств выразительности.

3. Сюжет, сюжетосложение – совокупность эпизодов и блоков.

4. Монтаж эпизодов и блоков сценария. Литературная запись.

Создание сценария – есть творческий процесс, имеющий определённые этапы, которые, отражая последовательность работы, организуют и упорядочивают творчество сценариста.

Отсутствие тщательно разработанного сценария, подмена его чисто организационным планом, не раскрывающим содержание каждого элемента, может привести к несогласованности отдельных его частей механическому их соединению, к обеднению выразительных возможностей материала и недостаточно яркому раскрытию идеи.

Рассмотрим основные этапы работы над сценарием. Обычно эта работа начинается продумывания идейно-тематической основы программы, чёткого определения его темы и идеи, которые тесно связаны, но отличны друг от друга.

Замысел по В. Далю есть «намерение, задуманное дело». Он, как самая начальная ступень работы над сценарием, состоит из следующих

Взаимосвязанных компонентов (тема, идея, цель, форма, учёт особенностей аудитории).

Понятие «тема» имеет два значения. В широком смысле она понимается как круг жизненных явлений, событий, предмет исследования, общий характер действительности без конкретизации отдельных составляющих его частей.

Общую тему всегда необходимо конкретизировать, найти у неё проблемный аспект. И в этом случае тему сценария мы можем определить как конкретную жизненную проблему.

Их круга событий и вопросов, которые в настоящее время волнуют аудиторию, сценарист отбирает наиболее актуальные (они определяют тему сценария). Таким образом;

Тема – это круг жизненных явлений, которые должны быть художественно исследованы и раскрыты в сценарии. В понимании проблемы как исходного критерия мы руководствуемся тем, что постановка проблемы – это уже первооснова намечающегося конфликта, без которого не может быть драматургии. От того, насколько точно и верно сформулирована проблема, зависит коэффициент педагогического воздействия. После того как найдена проблема, автору необходимо определить свою позицию к ней, т.е. точку зрения с которой автор рассматривает проблему, а это активный, динамичный процесс работы мысли автора.

Идея – это основная мысль, оценка изображаемых в сценарии событий, или, другими словами, то, ради чего сценарист хочет рассказать участникам о чём-либо.

Если тема сценария служит стержнем для отбора и организации материала, она предопределяет основной конфликт действия, его композицию, образный строй, диктует принцип подбора выступающих. Нечёткость идеи, как правило, оборачивается нечёткостью смысловых акцентов мероприятия.

Тема обычно задана с самого начала, а к идее, как к главному выводу, сценарист должен подвести участников. Нецелесообразно подавать идею в готовом виде, с самого начала. Задача в том, чтобы заставить каждого включиться в события, самому осмыслить идею, которой подчинено развитие действия.

Только в таком творческом процессе зритель и становится активным участником массового мероприятия.

Тема и идея образуют идейно-тематическую основу сценария, как особую социальную значимость всего содержания программы.

Наряду с темой, идеей на уровне замысла определяется цель мероприятия, понимаемая как единство и взаимосвязь общего и конкретного в содержании и направленности.

Практическая, утилитарная ценность программы свидетельствует о его действенности и качественности.

Любое мероприятие должно быть рассчитано на конкретную аудиторию с учётом её социальных, профессиональных, образовательных и возрастных особенностей.

Аудитория досуговых программ не может быть однородной абсолютно, она довольно смешанна. Суть не в однородности, а в общности её интересов.

Форма досуговой программы - это её структура, образуемая на основе организации разнообразного материала и действия аудитории. На выбор формы влияет замысел программы, материальные условия и творческие возможности, местные условия, наличие средств выразительности, профессионализм автора.

Вслед за идейно-тематическим замыслом сценарист разрабатывает первоначальный событийный ряд – сценарный план, который будет направлять сюжет сценария, сюжетно-сценарного хода и поиск средств выразительности.

Прежде, чем приступить к разработке сценария, необходимо найти единый приём его видения, стержень, соединяющий все эпизоды, увлекательный ход, который удержит интерес зрителей до конца программы.

В практике создания сценария его называют иногда драматургическим, режиссерским, сценарным и др. Но поскольку очень часто в досуговой практике сценарист и режиссёр в работе над сценарием выступают в одном лице, то его можно назвать сценарно-режиссерским. Сценарно-режиссёрский ход необходимо осознать, прежде всего, как смысловой ход, в основе которого лежит идейное начало, указывающее направление монтажа, подсказывающее композиционные приёмы и образно-пластическое решение.

Сценарно-режиссёрский ход может быть выражен в трёх видах:

1. Декоративно-образном;
2. Музыкально-образном;
3. Образно-игровом.

Если разрабатывается какая-либо игровая фольклорная программ, можно использовать довольно традиционный, но выразительный сценарный ход – ярмарка. И уже тогда вся программа должна быть построена в стиле ярмарочного балагана, где декоративно-образным ходом может быть ярмарочная карусель, музыкально-образным – конечно, постоянно звучащая народная музыка, а образно-игровым – скоморохи и ярмарочные зазывалы, которые будут соединять всё действие.

Сценарно-режиссерский ход – это образное движение авторской концепции, направленное на достижение цели педагогического воздействия, он должен быть придуман или найден на этапе разработке замысла, когда у авторов сформулирована проблема, появилась четкая концепция, разработан сценарный план.

2. Композиция – одно из основных средств художественной организации, с помощью которых выстраиваются документальный материал. Как мы уже говорили, она включает в себя следующие элементы: экспозицию или пролог, завязку действия, само действие, его кульминацию и развязку, финал.

Сценарий всегда состоит из эпизодов, каждый из них обладает внутренней логикой построения и должен быть обязательно закончен, прежде чем начнется ругой эпизод.

Эпизодное построение сценарий заимствовал у театральной драматургии, которая восходит еще к шекспировскому театру.

В том, что мы заимствовали у театра именно эпизодной, а не иной принцип построения, отнюдь не формальный прием. Он обусловлен содержанием художественно – педагогического воздействия. Зная, что



сценарий состоит из эпизодов, можно уже говорить, что движения драматургической логики автора идет от одного эпизода к другому.

Одному эпизоду не под силу художественная реализация емкого и сложного сценического задания, обеспечить его художественную реализацию может лишь несколько эпизодов, или, иначе говоря, своеобразный «блок» эпизодов.

Блок эпизодов – это совокупность эпизодов, объединенных одним сценическим заданием, художественно раскрывающих аспект авторской концепции на определенном идейно – эстетическом уровне.

Поскольку каждый эпизод содержит разные аспекты общего конфликта, постольку отношения между эпизодами в блоке конфликтны. Как правило, авторская концепция имеет несколько аспектов. Число блоков в сценарии должно быть равно числу аспектов. Отношение между блоками также строятся по законам конфликта. Обнаруженный аспект проблемы, так или иначе, становится блоком, которому необходимо дать не только сценическое задание (содержание), ну и название. Блоком даются рабочие названия, но следует стремиться к тому, чтобы они выражали образную суть сценического задания.

Сценические задания на уровне блоков эпизодов определяют:

- 1) количество блоков;
- 2) тему каждого блока (аспект проблемы);
- 3) задачу каждого блока (для чего?)

Эпизоды группируются в блок единым сценическим заданием. Выполнение сценического задания на уровне эпизодов выступает для каждого из них в качестве определенной задачи. Мерой членения эпизода является каждый элемент сценария, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, можно рассматривать как единицу сценической информации.

Сценические задания, разработанные на всех трех уровнях (блоки, эпизоды, единицы сценической информации) образуют совокупность сценических заданий, обеспечивающих реализацию замыслов сценария. Вся дальнейшая работа будет направлена на художественное решение сценических заданий, которая позволит организовать и направить в нужное русло творческую активность зрителя.

Итак, композиционное построения сценария или действия в сценарии является следующим этапом работы сценариста, который, учитывая замысел, сюжет, структуру, приступает к изучению и отбору средств выразительности.

Характеристика его и принципы отбора были раскрыты в предыдущих лекциях.

Определяющих значение в отборе средств выразительности имеет форма мероприятия (театрализованный концерт – художественный материал, а тематический вечер требует документального материала и т.д.). Большое количество того или иного типа материала в сценарии зависит от самого автора.

Здесь главное «не попасть в плен к материалу», а умело использовать его для достижения главной цели сценария.

Отбирать надо тот материал, который поможет разобраться в теме, организовать, выстроить эту тему в сценарий. Необходим и теоретический материал и практический материал.

Фельетон, стих, юмореска – это практический материал и его можно разыграть на сцене. Теоретические статьи читает сам автор сценария, а результат этого чтения скажется на его качестве.

Термин «изучение материала» не случайный, он свидетельствует об уровне интереса сценариста к его тематическому содержанию, его возможностям и особенностям.

В прочесе изучения материала уточняется главная тема, определяются побочные темы, конфликтные ситуации намечаются образы и характеры. То, что было задумано и существовало лишь в сознании сценариста, начинает «звучать», резонировать в собранном материале. Именно он вносит коррективы в первоначальный замысел. После того, как на рабочем столе сценариста появится отобранный и изученный материал, начинается его художественная обработка, создание отдельных фрагментов, эпизодов, в целом всей композиции и монтаж всех его частей.

3. Композиционной основой сценария является сюжет, т.е. развитие событий, выявление характеров в действии. Сюжетная композиция – это построение, основанная на смысловой взаимосвязи «фактов жизни» и «фактов искусства». Бессюжетность говорит о том, что у авторов нет концепции, т.к. сюжет – это идейно – художественная концепция автора, в которой он отражает жизненные закономерности и связи.

Сюжет должен обеспечить динамичность действия, развивающегося по законам композиции от экспозиции, завязки через нарастание действия и кульминацию к развязке. Наиболее рациональное построение сюжета то, которое большую часть времени отдает под нарастание действия и кульминацию. С кульминацией должна быть предельно сближена короткая, ударная развязка. Это позволит не снимать вплоть до финала напряженного накала действия и наиболее эмоционально, эффективно воздействовать на зрителя. Говоря о сюжете, мы говорим о том, как организуется конфликт.

Конфликт как диалектическое противоречие свойственен любой драматургии. Но нельзя забывать, КДП он имеет свои особенности, ибо действие развивается монтажно, с качками, допускается возможность множества конфликтов, работающих на единый конфликт.

Т.к. в сценарии монтируются «факты жизни» и факты искусства», блоки, эпизоды, то это выглядит так: монтаж – конфликт – монтаж – конфликт и т.п.

Отсюда можно сделать вывод если для театра эпизодное построение необязательное драматургическое правило, то для сценария – это принцип.

Количество и последовательность операций разработки сюжета обусловлена уровнями членения сценария. Поэтому можно говорить о сюжете сценария, сюжете блоков, сюжете эпизодов.

И в этой работе первое правило – идти от общего к частному, а не наоборот, т.е. сначала надо разработать сюжет сценария в целом «сценарный план», затем на основе этого сюжета разработать сюжет каждого блока, затем сюжеты эпизодов. Ракурсом для разработки сюжета является идейно – художественный замысел.

Сюжет сценария обусловлен, с одной стороны, художественным замыслом, с другой сценическими заданиями на уровне блоков, которые связаны между собой по смыслу. При разработке сюжетов сценические задания становятся композиционными, т.е. расположенными в определенной последовательности внутри связывающего их конфликта.

Специфичность сюжета сценария заключается в том, что исследование материала идет через сопоставление монтажных моментов, а на уровне разработке сюжета – через сопоставление сценических заданий. При разработке общего сюжета автор, учитывая замысел, планирует развитие конфликта, располагая сценически задания в последовательности, обеспечивающие наиболее оптимальный ход художественного исследования. Разработка блоков обусловлена каркасом эпизодов, входящих в блок, и их художественным замыслом. Как и сценарий в целом, каждый блок имеет свою завязку, развитие действия, кульминацию и развязку.

Это объясняется вне-фабульными связями между сценическими заданиями, зафиксированными в каркасе блока. Найденные при разработке художественного замысла блока исходные ситуации и коллизии должны получить свое развитие в сюжете блока.

Единицы сценической информации, связанные между собой тематически и сюжетно, образуют эпизод. Каждый эпизод должен содержать самостоятельный конфликт. Эпизодное построение неформальный прием, имеющий целью разрушить привычную конструкцию драматургии, оно обусловлено стремлением авторов показать всё многообразие жизненных проблем.

Эпизодное построение даёт возможность рассмотреть проблему с максимальной подробностью, неограничиваясь рамками фабулы.

Своеобразное фабульная разобщённость эпизодов заставляет активизировать мысль зрителя, даёт простор его жизненным ассоциациям, в конечном итоге работает на создание ситуации самостоятельности в зале.

Как уже было сказано выше, каждый эпизод представляет собой относительно самостоятельный объём информации. Задачей сценариста является разработать сюжеты всех единиц сценической информации, т.е. точная расшифровка звуковой, световой партитур сценария, детальное проектирование всех трансформаций вещественных единиц сценической информации с различным смысловым объёмом.

Вместе с тем наряду с сюжетной организацией действия в сценарии может быть использована и бессюжетная, т.е. дивертисментная его организация. В этом случае никакой либо сюжетный ход, а всего лишь тема массового мероприятия, в соответствии с которой и подбираются выразительные средства.

Полностью выстроить сюжет – это значит найти все события: малые и большие, главные и второстепенные, в которых раскрываются

обусловленные конфликтом, авторской идеей связи, противоречие, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей.

4. О монтаже, как творческом методе сценаристом было рассказано в предыдущей теме. Некоторые особенности монтажа мы попробуем раскрыть в данном вопросе.

1. Используемые в эпизоде фрагменты следуют монтировать исходя из логической и художественной целесообразности. К примеру, сочетая стихи с каким-либо событием большого масштаба показанного в кинокадрах, необходимо мысль выразить точно, эмоционально и лаконично. Каждый фрагмент должен переходить в другой органично и естественно, создавая яркий и эмоциональный образы.

2. Фрагменты, используемые в эпизоде, следует монтировать, чередуя различные сценические приёмы материала, т.е. прозу с поэзией, с кинофрагментом, с музыкой и т.п. Это усиливает внимание зрителя, облегчает восприятие сценического материала. Несмотря на разнородный материал необходимо следить за тем, чтобы он логически был связан с другим, монтаж фрагментов внутри эпизода может происходить на сходных словах, понятиях, выражениях.

3. Свои особенности есть и при включении кинокадров драматургии эпизода:

а) кинокадры, соединённые с поэтическим текстом могут создать яркий художественный образ времени. Например, чтение стихов на фоне хроникальных кадров со смикшированным звуком;

б) кинокадры могут предварить появление персонажа на сцене (« герои сходят с экрана»);

в) своеобразный художественный образ может быть создан при обращении к кускам старых киножурналов «новости дня», «иностранный кинохроника» и др.

4. Все эпизоды сценария должны быть предельно лаконичны.

Обилие

текста всегда приводило или к «нарушению» внутренней структуры программы или к замедлению всего ритма повествования. Кроме того, в тексте следует избегать смысловых и словесных повторов. Автор обязан помнить: «фраза, написанная, не есть фраза произнесенная». Тем более в сценических условиях.

5. существенным моментом работы над монтажом является организация связок между эпизодами и блоками. Ими могут быть музыка, ведущий, который комментирует происходящее, может свободно переходить от одного эпизода к другому. Делается это либо от Автора ( уже был приведен пример этой связки ), либо от себя.

Интересной связкой эпизодов может стать обращение к дикторам, которые зачитывают сообщения из газет. Все эти сообщения, разумеется, подлинные, опубликованные в свое время в периодической печати, должны быть краткими, выстроенными по законам устной информации.

Здесь важно подчеркнуть несколько моментов: информация должна быть самая свежая, буквально из последних номеров газет; темп - радийный; подача сообщений осуществляется после каких – либо звуковых сигналов («шорох радио волн», позывные радио станций и д.р.)

6. И, наконец, еще одно правило, связанное с работой автора над текстом сценария: составные части темы мероприятия по своему объему не должны заслонять основной идеей каждого эпизода.

Поэтому объем отдельных его частей должен быть соразмерен: эпизод занимает не более 1/3 всего сценария

В практике работы над сценарием КДП функции сценариста и режиссера смыкаются, и сценарий является не только «литературной основой» , но и режиссерским первоначальным замыслом.

В этом есть своя особенность в отличие от театральной драматургии.

Сценарий КДП включает в себя саму действительность «факты жизни». Не прикоснувшись к фактам жизни, не изучив их, не осмыслив и не включив в образно – пластическую систему видения как вспышки, как и озарения, творческого открытия, являющегося основой режиссерского замысла, создать модель реальной жизни невозможна. Другая особенность образно – пластических видений сценариста – режиссера тоже непосредственно связана с особенностями театральной деятельности – метафорический лаконизм, осуществляемый главным образом через построение, как монтаж.

Без монтажа невозможно, создавать из разнородных номеров театрально – драматургические метафоры – обобщения, метафоры – символы, своеобразно отражающие важные и существенные в диалектических противоречиях процессы действительности. И тут вместо психологической разработке ситуаций и характеров режиссеру – постановщику приходится более драматургически, нежели режиссерски решать задачи, организовывать процесс создания, хотя и постановочной работы у него достаточно.

Особенность сценарно-режиссерской работы обусловлена в значительной степени и местом проведения программы (сцена, зал, площадь, маленький салон, улица и д.р.).

Места в данном случае – это не только пространственное понятие, включается сюда и конкретная аудитория, на которую надо воздействовать и всякий раз особым образом.

Сценарист-режиссёр всегда работает на конкретную аудиторию, вместе с аудиторией, и в театрализованных праздниках непосредственно с публикой.

Но кроме места, важно в этом двуедином рабочем и творческом процессе время, в которое создаётся программа. Каждая



эпоха, каждое конкретное время - период в жизни страны, региона, народа, человека – неизбежно обуславливают всякий раз новый взгляд на это событие, следовательно, и интерпретация, и жанрово-стилистические особенности будут и должны быть при настоящем творчестве всегда иными.

Создание сценария – дело вовсе не чисто литературное, как считают многие, называя его литературной основой будущей программы. И правы те, кто понимает, что наряду со словесными средствами художественной информации существует метасловесные (несловесные) средства, отражающие всю аудиовизуальную часть будущего действия, а основу сценария составляют два текста: вербальный и сценический текст: произведения писателей и поэтов. В этом смысле у сценария КДП много авторов, а в основе его построения лежит монтажный метод. И, безусловно, правомерен разговор о знаковом характере сценария, где в силу его монтажной природы «третий смысл», является составной частью.

Завершаем разговор о работе над сценарием, его литературной записью с элементами постановочной работы, сделаем следующий вывод: любое драматургическое произведение немислимо без включения в его структуру режиссерского видения, режиссёрского замысла, своеобразной сценарной фиксации процесса действительности.

#### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте особенности идейно-тематического замысла в сценариях разного характера. (Определите тему сценария и сюжетный ход.)
2. Определите виды сценарно-режиссёрских приёмов.

3. Обоснуйте творческую взаимосвязь сценариста и режиссёра культурно- досуговых программ.

### **Тема 5. Метод театрализации как основа создания художественного образа сценария культурно-досуговой программы**

Вопросы к теме:

1. Сущность понятия “театрализация”. Функции театрализации.
2. Характеристика основных форм театрализованного действия культурно-досуговых программ.
3. Методика театрализации культурно-досуговых программ и средства их выразительности.

Творческий поиск эффективных средств воздействия на аудиторию вызвал к жизни метод обработки художественного и документального материала – театрализацию.

В становлении данного метода значительная роль принадлежит профессиональному и самодеятельному искусству 20-х годов. Историко-педагогический анализ опыта политико-просветительной работы тех лет позволяет выделить основные факторы возникновения метода театрализации:

- а) стремление масс трудящихся найти новые формы выражения эмоционального состояния чувств, переживаний к событиям; фактам новой для них жизни;
- б) потребность в эффективных средствах воздействия на психологию масс с целью формирования человека нового типа;
- в) творческое развитие профессионального и самодеятельного театра; превращение искусства из средства развлечения в средство пропаганды и агитации.

В дальнейшем этот метод занял ведущее место в культурно-досуговой работе, являясь эффективным способом организации

коллективной эмоциональной жизни трудящихся. Причем речь идет об эмоциональной деятельности на уровне сопереживания, коллективных действий и определяется как организация коллективной эмоциональной жизни трудящихся.

Сущность понятия “театрализация” долгое время толковалось однозначно, т.е. как метод, позволяющий организовать то или иное мероприятие по законам драматургии.

Вокруг театрализации как творческого метода, существует сегодня оживленная полемика, касающаяся, прежде всего ее сути. Многие практики досуговой сферы, рассматривающие театрализацию чисто эмпирически, отказывают ей в самостоятельной качественной сущности.

Именно поэтому она рассматривается как механическое внесение элементов искусства в ткань той или иной формы досуга. “Театрализация”, когда погромче и почаще звучит музыка, к месту и не к месту, читаются стихи, дивертисмент выглядят выступления участников художественной самодеятельности, – это, путь к разработке сценария, театрализованной формы, лишаящей ее социально-педагогической глубины.

Но в последние годы многими исследователями была раскрыта сущность понятия “театрализация” с нескольких сторон.

Полифункциональность этого метода вызывает необходимость анализировать его сущность с позиции трех аспектов:

- а) как метода органического синтеза документального и художественного материала;
- б) как метода художественной организации ситуации самодеятельности в массовых формах культурно-досуговой сферы;
- в) как метода активизации участников массовых форм.

Первый аспект позволяет рассматривать театрализацию как творческий метод, организующий воспитательное воздействие на

участников массовых театрализованных форм через организацию сценического действия. Сценическое действие представляет собой органический синтез документа и средств художественной выразительности. В этом случае театрализация как творческий метод изменяет форму документального материала, но сохраняет его сущность и содержание.

Э. В. Вершковский, раскрывая сущность театрализации как метода художественной обработки материала, выделяет две ее стороны: сценарную и режиссерскую.

Сценарная театрализация – это творческий способ превращения документального материала жизни в художественную ценность, путем создания художественного образа сценария.

Режиссерская театрализация – это способ приведения сценария к художественно-образной форме представления через систему изобразительных, выразительных и иносказательных средств режиссера.

Как метод художественной организации самодеятельности участников массовых форм театрализация находит применение в процессе подготовки, например, обрядово-символического действия.

Метод театрализации, в данном случае реализуется через: а) композиционную организацию, системы символический действий обряда; б) художественное оформление ситуации и процесса обрядового действия.

В обрядово-символическом действии театрализация синтезирует средства искусства, создает условия для выполнения символического действия, предписанного обрядом и формирует ситуацию самодеятельности в рамках обрядового действия. Необходимо отметить, что в данном случае средства двояко: с одной стороны – придают эмоционально-действенное “облачение” символическому действию, с другой – способствуют формированию сознания личности.

Для театрализации, которая обязательно должна включить в себя праздничное художественное действие не только тех, кто на сценической площадке, но и всю реальную массу собравшихся, очень важен еще один фактор самодеятельности – сиюминутная, спонтанная художественная деятельность масс, представляющая собой эмоциональный отклик на то или иное событие.

Анализ сущности театрализации как метода активизации участников массовых форм позволяет выделить ведущие педагогические условия для ее осуществления:

- опора на жизненный опыт и интересы, отражающиеся в содержании события, которое служит фундаментом театрализации и оказывает решающее влияние на ее сценарно-режиссерский замысел, а также выбор, идейно-эмоциональных средств воздействия;

- тесная связь с социальной активностью участников, обуславливающий выбор массово-театрализованного действия;

- взаимодействие и взаимовлияние информационно-логического и эмоционально-образного воздействия.

В процессе театрализации происходит:

- вербальная активность, дающая возможность самовыражение участников посредством слова (переключки, скандирование, эстафета-переключки, устные отчеты и др.);

- физическая активность, побуждающая массу к движению, перестроению, перемещению и другим физическим действиям;

- художественная активность (массовое пение, танцы, пластические действия) стимулирующая эмоциональную сферу и вызывающая их художественную самодеятельность;

- игровая активность, которая выступает одновременно как метод реальной и в то же время игровой деятельности масс. Коллективная импровизационно-творческая игра может подниматься до уровня искусства, потому что в ней сочетаются, с одной

стороны, цель игры – выполнение правил внутреннего самоограничения и самоопределения, а с другой – цель искусства – создание художественного произведения, эстетически воздействующего как на играющих, так и на зрителей.

Коллективная театрализованная игра есть массовое действие, не требующее ограниченной сценической площадки, оно чаще всего развивается в значительном отрезке времени, самой жизни и пространстве.

Таким образом, сущность понятия и театрализация может быть рассмотрена в единстве трех основных аспектов реализации этого метода в досуговой практике.

2. На сегодняшний день известны многие театрализованные формы художественно-массовой работы учреждений культуры и искусства: одни из них появились достаточно давно и продолжают жить, трансформируясь в новых условиях, другие – плод творческой ориентации нового поколения режиссеров и сценаристов. И все-таки, драматургия театрализованных представлений от литературно-музыкальной композиции до массового празднества имеет единые, общие принципы, но каждый вид представления (концерт, агитбригада, тематический вечер, ритуал, театрализованный митинг и др.) имеет свои специфические черты. Но, так или иначе, их можно систематизировать в зависимости от их жанрового разнообразия и театрализованного действия.

а) зрелищно-игровые жанры – характеризуются, прежде всего, комплексным характером. Комплексность определяется тем, что оно представляет собой единство трех взаимосвязанных процессов: действие участников (исполнителей) на сцене, действие восприятие, действие-оценка и обмен этими оценками в среде участников-зрителей.

Зрелищно-игровое действие формирует близкую по своей социальной природе и сущности театру форму документально-

публицистического представления. К жанрам этого направления можно отнести агитбригадные представления, театрализованные вечера и концерты, сценические композиции, рекламные шоу, эстрадно-публицистические представления и др.

В условиях зрелищно-игровой формы общения реализуется сразу несколько видов деятельности участников. Это становится возможным благодаря тому, что в них в качестве предмета общения выдвигается художественная информация, реальные события, жизнь реального героя. А само действие становится своеобразным средством передачи этой информации, связанной с событием и его героями.

Социально-педагогическая ценность зрелищно-игровой формы общения определяется тем, что благодаря деятельности участников массового представления, включенных в зрелищно-игровое действие, формируется оптимистическая, позитивная атмосфера, возникает коллективная, положительная эмоция. Социально-организующая функция зрелищно-игровых форм проявляется двояко: в организации общения участников и художественно-образном стимулировании их деятельности.

2) обрядово-символистическое действие можно рассматривать как своеобразную форму условно-выразительного поведения участников, когда форма их поведения, выражает определенное смысловое содержание.

Обрядово-символистическое действие представляет собой последовательно выполняемый людьми акт, наполненный большим социальным смыслом. Действия участников театрализованно-обрядовых форм, таких как: вечера-ритуалы, обряды, трудовые и гражданские праздники, посвящения и др., выражают социально-значимое отношение к определенному событию, его участникам, к обществу.

Основу обрядово-символистических действий представляют конкретные социальные процессы. Это и процесс усвоения норм выражения возникшего отношения к событию, процесс вхождения личности в определенную социальную группу, процесс социального регулирования поведением личности, процесс передачи ей социальных ценностей.

Художественное оформление обрядово-символистического действия усиливает эмоциональный фон реализации социальных процессов, стимулирует деятельную активность участников массовых обрядовых форм, включенных в исполнение этих действий, и участников, воспринимающих их как зрелище.

Среди всего многообразия форм обрядово-символистических действий можно выделить следующие:

– действия-обряды.

Обрядовое действие представляет собой традиционное, общепринятое условно-выразительное действие людей, включающее в себя ряд персонажей, художественных образов, эстетических и эмоциональных приемов.

Специфика обрядового действия сегодня определяется и тем, что наряду с традиционными формами этих действий все шире используются и реальные действия, заимствованные, например, из трудовой деятельности людей (закладка дама, первая или последняя плавка, начало или конец уборки урожая и т.д.).

б) ритуальное действие – сущность которого, состоит в соблюдении внешней формы действия, в подчеркивании обязательности регламентирующих правил, ядром которых является церемониальное действие. Оно также чрезвычайно разнообразно. Мы видим в нем, прежде всего, официально принятое традиционно торжественное действие, выработанное обычаем, повторяющееся из года в год и имеющее свой порядок. Эта разновидность



ритуального действия содержит большой воспитательный потенциал, так как представляет собой сложившийся и устоявшийся стереотип отношений к отмечаемому событию и, следовательно, к его идейному содержанию. Принимая тип действия и поведения, человек принимает и идеи, которые это действие отображают. Церемониал имеет ко многим театрализованным формам, которые оформляют реальное событие и действие.

в) массово-символические действия – это специфическая деятельность участников театрализованных мероприятий (скандирование, шествие, манифестация, переключки, рапорты и т.д.) представляет собой комплекс согласованных и взаимообусловленных актов деятельности всех участников или больших групп участников.

Отсутствие коллективного художественно оформленного действия самой массы изменяет суть театрализации, подменяя ее более или менее удачно построенным театральным зрелищем.

Реальное действие в виде различного рода коллективных проходов героев театрализации принципиально меняет форму и настрой театрализованной формы, превращая ее из литературно-музыкальной, документальной, сценической композиции в массовое театрализованное действие митингового характера (вечер-митинг).

Социально-педагогическая ценность коллективного действия состоит в том, что они вносят реальное содержание в театрализацию, создают эмоциональную атмосферу единства сценической площадки и всей аудитории, активизируют массу участников театрализованного действия, предоставляя ей конкретный канал проявления социальной активности, выражения отношения к отмечаемому событию.

Основой, объединяющей обрядово-символистические формы, является общественная значимость совместной массово-символистической деятельности всех участников. Раскрывая

основные функции этой деятельности в процессе социального воспитания личности можно выделить следующие:

- аксиологическая, с позиции конкретной группы общения выявляется социальная ценность события;
- семиотическая, через знаковую структуру символистического действия передается социальная ценность традиции, опыта общества;
- воспитательная, система символистических действий в процессе общения способствует формированию определенного обществом типа личности;
- нормативная, через регламентирующие правила выполнения символистических действий осуществляется регулирование ситуативным поведением участника праздника, обряда, вечера со стороны группы или всей общности.

3) карнавалыно-игровые действия основой различных художественно-игровых и информационно-развлекательных программ. К ним могут относиться карнавалыные шествия, театрализованные игровые программы, конкурсно-развлекательные программы, игровые представления, шоу-программы и др.

При всем многообразии типов игровых действий общим для всех являются следующие: 1) наличие игрового поля, на котором протекает игровое действие; 2) наличие игровых правил и добровольное согласие принять эти правила; 3) несводимость игры к получению материальной пользы. Основной специфической особенностью данных форм является тот факт, что в основе организации действия лежит игра-конкурс, в ходе которой зритель не пассивный созерцатель действия, а его активный участник. При их проведении обязательно учитывается возможность импровизации, некой непредсказуемости зрителя-участника.

В ситуации массовых форм реализуются несколько видов карнавалыно-игровых действий:

– игровое соревнование – это вид игрового действия, цель которого превзойти партнера (или группу партнеров) в различных областях;

– игры-конкурсы, действия участников, основанные на конкуренции, соперничестве между отдельными людьми, заинтересованными в достижении одной цели, но каждый для себя;

– индивидуально-групповые игры – действие в рамках игровых правил одного участника с группой участников;

– сюжетно-ролевые игры определяются как действия участников по разработанному сюжету, где каждый участник не просто играет, а принимает на себя игровую роль, предусмотренную сюжетом программы.

Использование метода театрализации в культурно-досуговой сфере представляет все более перспективное направление, направленное на художественно-образное оформление и осмысление труда, общественной жизни и быта людей.

Исследование практики художественно-педагогической организации театрализованных программ позволило прийти к выводу, что театрализация – это не просто творческий метод сценариста, а своеобразная комплексная методика режиссуры досуговых программ.

Взаимосвязь сценарной и режиссерской театрализации обеспечивают реализацию основной функции театрализации – художественно-образное оформление праздничных и других событий с целью стимулирования эмоционально-оценочного отношения к воспитательной информации.

Театрализация использует самые разнообразные средства искусства и документальный материал:

а) художественное слово – это форма концентрированной, образной речи;

б) музыка – вид искусства, материал которого звук особого свойства.

Основой содержания музыкальных образов являются, прежде всего чувства, эмоции, переживания;

в) хореография – представляет синтез музыкальных, звуковых и синтетических возможностей ритмических организованных движений и жестов;

г) театральные фрагменты и отрывки – театральное действие разворачивается как в пространстве, так и во времени и представляет собой синтетическое искусство, объединяющее слово, музыку, танец, исполнительское искусство актера, живопись, сценографию и т.д.;

д) пантомима – это искусство выразительных жестов, основанном на определенном сюжете. Основные выразительные средства пантомимы жест, движение, мимика; е) кино (документальное и художественное) – искусство аудио-визуальное, воздействующее одновременно зримыми и звуковыми образами;

ж) зримые стихи и зримые песни – это синтетические средства театрализации, объединяющие музыкально-поэтические, пластические, словесные, пантомимические, кино-фото образы.

Суть зрелищной организации стиха и песни – это создание пластического, зримого эквивалента поэтическому или музыкально-поэтическому материалу, с целью усиления эмоционального воздействия на аудиторию.

Основные пути и принципы зрелищной организации стихотворного музыкально-поэтического материала выглядят следующим образом:

а) пути зрелищной организации стиха:

– через пластический рисунок фоновой группы, действия которой расширяют рамки стиха, усиливают эмоциональное его звучание;

– через пластический рисунок, в котором работает сам чтец;

– через поэтическое осмысление предлагаемых обстоятельств и события в момент наивысшего его напряжения человеческой психики;

– через инсценировку поэтического материала;

– через конфликтное столкновение фрагментов двух разных стихов;

– через разделение текста стиха и переведение словесного действия в пантомиму, в танец, песню, в диалог.

б) пути зрелищной организации песни:

– солист на фоне киномонтажа;

– синтез песни и танца;

– солист или хор и фоновая группа в пантомиме;

– преломление всего текста песни через пантомиму, инсценировку;

– участие зрителей в условном решении песни-игры. (В этом случае действие песни разыгрывается в предлагаемых обстоятельствах режиссерского приема).

в) путь создания художественно оформленной ситуации состоит из следующих направлений: художественное оформление места события, атмосферы, музыкально-световое оформление, художественно оформленное костюмирование, перевод определенных праздничных действий на художественно оформленную игру.

Методика театрализации включает следующие методы: монтаж, метод конфликтной организации, метод логического развития действия.

1) монтаж о котором мы будем говорить чуть позднее, позволяет детализировать некоторые события, выделить наиболее значимые моменты информации, ввести в сценарий детали-символы. Такое средство монтажного приема детализации позволяет деталь-

символ использовать как сквозной образ сценария, тогда деталь выполняет функцию сценарного хода. Например, в сценарии “Шесть струн моей души” гитара – символ стала сценарным ходом программы.

Монтаж широко используется в практике сценарного мастерства. При помощи монтажа формируется синтез документального и художественного материала, театрализованного и реального действия участников. 2) метод конфликтной организации материала – это способ создания предельно динамичного и напряженного действия.

Вместе с монтажом, данный метод формирует главный объект эмоционального оценивания в массовых формах – действие. Динамика действия, его поступательное развитие создает условие для стимулирования процесса восприятия информации.

Конфликтная организация выступает в разных видах. В зрелищно-игровом действии – это конфликтная организация между действующими лицами, событиями, в времени. В символистическом действии – это создание определенных препятствий, которые активизируют действия участников ритуала, обряда и т.д. В карнавалыно-игровых – это те же препятствия, но уже обусловленные игровыми правилами.

Конфликтная организация реального действия участников активизирует их деятельность, создает ее динамическую напряженность и поступательное движение.

3) динамическая напряженность – это постепенное качественное изменение как субъектов действия, так и ситуации их действия и характера исполнения самого действия, т.е. включение в конфликтную ситуацию, а затем разрешение конфликтной ситуации.

Метод конфликтной организации досуговых действий является не только методом стимулирующим и активизирующим участие в

досуговых программах, но и методом включения участников, во все виды действий.

Важной формой включения является эмоциональная оценка действия.

Оказывая влияние на развитие самого действия, эмоциональная реакция становится единицей коммуникативной связи между участниками действия и участниками-зрителями.

### 3) метод композиционной организации действия.

В теории литературы композиция рассматривается как способ построения художественного произведения и организации его художественной целостности.

Отсюда метод композиционной организации театрализованных форм рассматривается как способ организации его частей (эпизодов) в единое целое, учитывая основные законы композиции:

- закон единства форм и содержания требует сочетания единства художественных средств выразительности и идейно-тематического уровня содержания;

- закон цельности сценария основывается на требовании подчинения всех элементов его структуры единой педагогической цели;

- закон контрастного построения действия позволяет регулировать распределение внимания и управлять его переключением с целью равномерного распределения действия эмоциональной и рациональной сферы участников мероприятия;

- специфической особенностью закона подчиненности всех закономерностей и средств композиции является их взаимопроникновение и взаимодополнение.

4) метод организации логического развития действия – это прием логически обоснованного расположения материала, организации структуры деятельности в массовом мероприятии.

Действие – это основная часть театрализованной программы, а логика ее развития основывается на следующих методических требованиях:

- строгая логичность в расположении информационно-познавательного материала, в выстраивании структуры деятельности участников мероприятия;

- завершенностью каждого отдельного эпизода программы;

- идейно-тематическое единство, взаимосвязь и взаимозависимость эпизодов театрализованной формы; поступательное, динамическое развитие действия путем организации зрелищно-игровой части на конфликтной основе.

В практике культурно-досуговой работы нашли широкое применение в организации театрализованных форм два основных типа организации логики развития действия:

- а) построение логики развития действия через показ последовательно значимых для героя (коллектива) ситуаций жизнедеятельности, которые оказали значительное влияние на процесс формирования ценных качеств личности или коллектива. Такая организация логики развития действия может быть охарактеризована как динамический тип действия;

- б) организация логики развития действия таким образом, чтобы события выступали причиной серьезных переживаний героя, его интеллектуального поиска, дает возможность показать внутренний тип действия. Педагогический характер массовых форм досуга обуславливает в процессе реализации метода театрализации и в, частности, в организации логики действия учитывать два основных специфических требования: организация логики действия таким образом, чтобы в массовых формах возникла возможность для проявления импровизации участников и создание условий для включения участников в действие.



Комплексное использование методов театрализации – это путь повышения эффективности культурно-досуговых мероприятий, позволяющие организовать единство эмоционально-образного и информационно-логического начала, стимулировать активность участников.

Сценарий театрализованного мероприятия как художественно-педагогическая программа организации деятельности участников включает в себя:

а) условия реализации воспитательных возможностей театрализованной деятельности участников мероприятия:

– опора в процессе формирования на реальные установки на виды деятельности конкретной аудитории;

– отбор и художественная обработка материала, связанного с социальным опытом, конкретной аудиторией;

– организация в сценарии комплекса, видов деятельности участников;

– объединение через сценарный ход всех форм организации деятельности участников.

б) средства художественно-образной организации деятельности:

– художественно оформленная информация о праздничном событии, которому посвящено массовое мероприятие; – художественно оформленные действия участников; определенная сценография, наличие персонифицированного образа и реальных героев.

в) формы организации театрализованной деятельности участников: зрелищно-игровых, массово-символистические, обрядово-ритуальное, карнавально-игровое.

г) специфические методы организации театрализованных ситуаций деятельности участников: монтаж, композиция, логическая организация действия, конфликтная организация материала.

Такой подход к сценарию культурно-досуговых программ позволяет шире использовать метод театрализации; и как способ художественно-образного оформления документального материала и действия участников массовых мероприятий и как способ, позволяющий активизировать и стимулировать активность разнообразной деятельности участников мероприятий.

#### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте понятие “театрализация”.
2. Дайте характеристику основных театрализованных форм.
3. Средства театрализации и их использование. Раскройте их специфику.
4. Выделите ведущие педагогические условия активизации масс.

#### **Тема 6. Методы иллюстрации и инсценирования в работе с документальными и художественными средствами выразительности**

Вопросы к теме:

1. Методика иллюстрирования, как особая организация содержания информационного материала.
2. Инсценирование, как метод художественной обработки материала.

Метод иллюстрации – самый распространенный в сценарной практике. И дело здесь, прежде всего в том, что не каждая форма нуждается в драматургической разработке и театрализации. Также формы досуга, как лекция-концерт, устный альманах, «огонёк», салон,

различные тематические вечера строятся на логически понятной, а не на художественно-образной основе.

В указанных формах организуется, комбинируется в соответствии с темой не только разнообразный материал, различные по характеру действия аудитории, но и отдельные виды досуга. Например, вечер памяти 9 мая может состоять из торжественного собрания, тематического концерта и массовой части. Все три формы, не теряя своей самостоятельности, не видоизменяясь, объединяются в одну форму праздничного вечера главной его темой.

В данном случае метод организации материала несложный, и существует, как правило, в виде развёрнутого сценарного плана. Усложнение формы данного вечера может происходить за счёт включения в его композицию различных иллюстративных вставок, художественных дополнений к той или иной части вечера.

Суть метода иллюстрирования состоит в особой организации содержания информационного материала за счёт синтеза различных эмоционально-выразительных средств осуществляющих дополнение к информации, делая её зримой.

При этом иллюстрирование не просто вносит элемент художественности в содержание программы, раскрывает, развивает, углубляет, конкретизирует тему. Одна и та же тема может быть проиллюстрировано, по-разному с учётом разнообразных художественных выразительных средств.

По своей природе метод иллюстрирования соответствует типу информационно-просветительных программ, а в художественно-публицистических и культурно-развлекательных он может использоваться в качестве дополнительного метода. На практике сложились два вида иллюстрирования: художественное и наглядное. Например, в информационно-познавательной программе, которая является и методом распространения знаний и формой культурно-

досуговой деятельности, используется метод иллюстрирования в виде книжных выставок, фотостендов, художественного чтения, музыки, показа фрагментов из фильмов.

Привнесение с помощью метода иллюстрирования элемента художественности в информационную программу позволяет создать такую сценическую композицию, в которой документы, фотографии, документальные кадры в соединении с художественными образами – поэтическими, музыкальными - достигают эмоционального эффекта огромной силы.

Иллюстрация – это метод эмоционального усиления, обогащения основного материала, а не его организации. В сценарии с использованием иллюстрации организация всего материала происходит за счёт единства темы.

В отдельных частях такого типа сценария могут быть драматургически оформленные эпизоды, игровые сцены, фрагменты искусства, но они самостоятельны по отношению друг к другу в художественном значении.

Зависимость, взаимосвязь материала в композиции такого характера находится на уровне единства и логики главной темы. Здесь нет художественного обобщения темы, а есть своеобразная констатация жизненных фактов с последующими выводами, то есть логическим обобщением.

Преобладание логического над эмоциональным в сценарии не следует считать недостатком. При организации информационно-познавательных программ есть темы и материал, требующий логического анализа, рационального способа раскрытия.

Аудитория таких мероприятий не всегда ждёт игровой театрализованной подачи материала, её может интересовать и углубленный анализ проблем и вопросов текущей жизни.

Иллюстрация не видоизменяет форму, а усиливает её идейно-эмоциональное воздействие, раскрывает, развивает и дополняет тему. Но кажущаяся простота и лёгкость этого метода приводит часто к творческим неудачам. Наиболее встречающиеся ошибки – это перегрузка сценария устным материалом, отсутствие единой темы в сценарии, случайный по отношению к теме иллюстративный материал, отсутствие интересных, ярких действий на сцене и в зале.

Одна и та же тема может быть проиллюстрирована по-разному, но всегда необходимо учитывать психологические законы восприятия: доступность материала, нарастание действия, логическую последовательность, и контрастность впечатления.

Направления иллюстрации и её особенности состоят в следующем:

- иллюстрация помогает перенести участников программы из одного места в другое в другую страну, эпоху, ситуацию и т.д.; - создаёт определено-заданное сценаристом эмоциональное состояние;
- выступает как «второй план» в устном выступлении;
- устное выступление ведущего, реального героя и др. начинается или заканчивается художественными средствами.

Анализируя методику иллюстрирования в культурно-досуговой деятельности, необходимо отметить три важнейших её принципа.

Первый, основополагающий принцип – принцип соответствия содержания, идейного смысла, художественного материала теме и идее программы. Без такого соответствия не может быть и речи об использовании иллюстрирования, так как оно будет не усиливать, не подкреплять воздействие лекции, вечера, ток-шоу и т.д., а разрушать это воздействие.

Второй принцип – психологически обоснованное сочетание логического и эмоционального начал. При соблюдении этого принципа особое внимание необходимо уделить отбору документальных средств, «фактов жизни» и наличию реальных героев программы,

чтобы художественные средства выразительности не довели над документальными.

И третий принцип – комплексное использование художественно-иллюстративных средств, обращение к разным видам искусства.

Этот принцип обеспечивает наиболее сильное эмоциональное воздействие на аудиторию, и максимально активизирует её интересы и внимание.

В настоящее время художественный процесс в учреждениях культуры приобретает «многомерную конфигурацию», особую сложность и неоднозначность, и противоречивость многих его тенденций, значительный «поисковый разброс», затрудняющий видение общей перспективы развития.

Иллюстрация пронизывает многие формы досуга, органично соединяя информацию, публицистику и искусство, превращая их в эффективный инструмент эмоционального воздействия на аудиторию.

Инсценирование, как метод художественной обработки материала имеет несколько вариантов практического применения.

Первое и наиболее распространённое использование данного метода имеет место в практике театра и кино. Инсценирование – это переработка в драматургическую форму повествовательного, прозаического или поэтического произведения. Целью инсценированного готового произведения является не коренная переделка произведения, а прежде всего приспособление литературного материала к условиям сцены или экранизации. На основе материала готового произведения выстраиваются диалог, монолог, действие. Сокращаются второстепенные эпизоды и персонажи, особенно не действенные, в целом изменяется композиционная структура произведения, главным структурным признаком которого становится действие.

Наиболее значительное для сценарной практики использование метода инсценирования наблюдалось в формах агитационного театра 1920-х годов.

На основе этого метода зародилась массовая инсценировка как одна из первых форм советского театрального искусства. И также чисто клубные формы, как «инсценированный суд», «живая газета» и т.д.

Инсценирование прозаического произведения означает перевод его в форму драматического, а за основу, как правило, берутся небольшие рассказы, отрывки из повести, романа именно те, в которые есть хорошо организованные диалог, действие.

В сценарной практике встречается вариант неполного, частичного инсценирования прозы, то есть наряду с выстраиванием диалога, действия, сохраняется литературный текст, поясняющий обстановку действия, состояние героев и даже их поступки.

Приём соединения драматического действия и повествования в рамках одной сцены, одного инсценированного фрагмента удобен не только тем, что расширяет смысловые рамки действия за счёт текста «от автора», способствуя наиболее полному донесению авторской мысли, но и помогает самодеятельному актёру глубже раскрывать образ. На сочетании действия и повествования часто разрабатываются сценарии литературно-драматической композиции.

Инсценирование поэтических произведений происходит в основном по тем же законам, что и инсценирование прозы. На основе стиха или его фрагмента организуются события сцены, определяются действующие лица, выстраивается действие. Текст сокращается и концентрируется в соответствии с темой и действием.

Предметом инсценирования также могут быть басни, фельетоны в стихах. Публицистичность сатирических произведений,

обязательное наличие в них разговорного, действенного диалога – всё это делает данный жанр поэзии удобным для инсценирования.

Инсценирование песни наблюдалось давно, чуть ли не с самого её рождения. Например, такие выражения, пришедшие к нам из древности, как «играть песню», «хоровые песенные игрища», свидетельствуют о том, что сыгранные песни – это своеобразный вариант инсценировки, то есть придание песне новых выразительных средств наряду с мелодией и текстом.

Инсценировать песню, значит обогатить её действием, перевести на язык игрового представления, в котором есть конфликт, драматические ситуации, действующие лица, некоторое подобие диалога, монолога, полилога. Песня - это театр, в котором есть пьеса, музыка, актёр, сцена.

Для инсценирования, как правило, берутся песни с хорошей сюжетной основой, с наличием диалога (например «Кашу Ясь канюшшу»). Песню можно строить как единую событийную цепь картин-сцен, развивающегося сюжета, вводить зримый, слышимый диалог героев песни, выстраивать два или группу небольших хоров, ведущих и комментирующих действие.

По ходу развития действия можно использовать разнообразные наглядные иллюстрации, «живые картины» и т.д. Также можно инсценировать картины, плакаты, скульптуры. За основу берутся тема, сюжет, характеры, в целом всё содержание произведения - и выстраивается пластическая композиция, то есть «живая картина», «живая скульптура» и т.д. Они могут быть использованы в прологе, финале, с их помощью можно иллюстрировать тему, эмоционально и образно раскрывать и обобщать её.

Обработка реальных событий и документального материала по сравнению с художественным не ведёт к обязательной переделке его формы.



Художественное, игровое воссоздание жизненного материала предполагает сохранение первичной его формы и содержание, ставит своей целью напомнить аудитории о тех или иных событиях, фактах, вызвать социально значимые чувства, ассоциации у аудитории. Как верно подмечает И.Б.Шубина, «празднуя значительное историческое событие, человек как бы вновь переживает его, идентифицируя себя в какой-то степени с героями событий, воссоздавая их в своей памяти и в игровом театрализованном действии».

Анализ массовых инсценировок как формы художественной пропаганды позволяет увидеть в них методику драматургической обработки жизненного опыта широких масс, образное воплощение темы, синтез агитационно-пропагандистского слова со средствами искусства и приёмами включения аудитории в действие.

Вполне естественно, что инсценирование жизненных ситуаций, фактов, событий, особенно часто наблюдается в театрализованных представлениях на исторические темы. Это могут быть митинги, собрания, манифестации, сцены боя, солдатские привалы – то есть те события и ситуации, в которых наиболее полно и активно раскрывается человек и его социальная сущность.

Воспроизведение событий, фактов, ситуаций может быть обобщенным и конкретным, детализированным. И дело здесь не в преобладании конкретности или обобщенности, а в соединении их, ведущем к созданию целостного художественного образа – символа.

Независимо от характера инсценируемого материала главным его источником является жизнь и социальная практика трудящихся. Говоря иными словами, предметом инсценирования являются те события, которые имели место в жизни; они должны быть типичными и обладать фактической жизненной основой. Именно достоверность

инсценируемого жизненного материала обеспечивает сопереживание, содействие и другие формы активности аудитории мероприятия.

В досуговой практике имеется значительный опыт по инсценированию документального материала. В отличие от жизненного, документ принимается как оформленный, зафиксированный факт реальной жизни, имеющий во многих случаях юридическую силу.

Документ имеет реальную, конкретную форму существования. Взять хотя бы для примера дневники, производственные сводки, протоколы собраний, заседаний и т.п.

Инсценировать документ – это значит перевести логический материал на язык образов и действий. Например, инсценирование производственных или молодёжных собраний, диспутов заключается в художественном воспроизведении наиболее ярких по форме и значительных по содержанию ситуаций, выступлений, реплик с листа отдельных главных пунктов из решений, постановлений собрания.

Видоизменяется текстовый материал собрания, он может быть переработан в форму стиха, песни, зонга, сценки. Материал собрания перегрушивается, исходя из логики темы и действия, обостряется его конфликтность и дискуссионность за счёт различных средств и приёмов создаётся композиция, по содержанию и форме напоминающее собрание, дискуссию, но не тождественное им.

При инсценировании документа допускается частичное использование художественного вымысла, создание нового текста, но с обязательным наличием документальной основы как первоисточника. При инсценировании документа внутренняя структура, то есть расположение, взаимосвязи материала может меняться, внешняя же форма остаётся, и она, как правило, узнаваема.

Обработка может быть различной. Прежде всего, концентрация и отбор действенного материала. Языковая обработка, подчёркивание чпического, отбор и организация образного текста, ритмическое выстраивание текста.

Перевод документального текста в стихотворную форму. Совершенно верно, что зарифмованный текст – это ещё не поэзия. Но тот факт, что зарифмованный и ритмически упорядоченный текст воспринимается аудиторией более активно, чем обычное слово, вынуждает сценаристов заниматься самостоятельным стихосложением.

К выразительным средствам инсценированного материала можно отнести: монолог, диалог, действие, музыкальные. Вокальные, хоровые произведения, изобразительно – наглядные и проекционные средства, в том числе произведения или фрагменты документального, игрового кино, пантомиму и танец.

Подводя итог разговору о методе инсценирования, можно сделать следующие выводы: инсценирование – это метод образного, игрового воспроизведения социально значимых жизненных событий и фактов. Это метод драматургической, сценической обработки документального и художественного материала.

Особенности драматургического метода заключаются в том, что автор сценария на основе жизненного или документального материала, накопленных наблюдений, впечатлений по разрабатываемой теме создаёт драматургические тексты самых различных форм и жанров.

Данный метод наиболее трудоёмкий, по сравнению с другими методами, потому что он связан с профессиональными художественными особенностями сценариста, как писателя, поэта, драматурга.

Известно, что любое драматургическое произведения для театра, кино, эстрады по внутренней структуре состоит из диалога, монолога, действия, ремарки. Это первооснова драмы. И сценарист, создавая интермедии, репризы, скетчи, сценки, опирается в своей творческой на опыт профессиональной драматургии.

Во многих случаях сценарист КДП начинает пробу своих литературных сил с написания текстов для ведущих, связок между фрагментами, эпизодами сценария.

И здесь начинающего автора подстерегают такие первые опасности, как многословие, чрезмерная патетика и лозунговость создаваемого текста.

Длинные тексты ведущих утомляют публику. Нужно помнить правило: фразу и в целом текст сокращать «до размера мысли».

Патетика текста также не должны даваться в чрезмерном количестве. Хотя для агитации и характерна повышенная эмоциональность материала, но она должна быть не внешняя, а внутренняя, сдержанная. Текст может быть торжественно патетическим, звонким, будоражающим чувства аудиторий, но все связаны со всем стилем и направленностью сценария.

Текст ведущих можно организовать в форме диалога, парного конференса которой построен на словесном взаимодействии партнёров. Действие здесь в зачаточном состоянии, диалога можно назвать литературным, повествовательным.

Другой тип диалога – драматический, построен на внутреннем действиях. В нём есть событийный ряд, драматические ситуации и некоторое подобие интриги.

Специфика драматургических текстов «малых форм» (сценок, интермедий, частушек и др.) в сценарии, прежде всего в том, что в чистом виде драматическое действие в них встречается очень редко. Многие драматургические тексты имеют дивертисментный

синтетический характер, то есть строятся на основе действенных монологов, диалогов, песенного или “частушечного” материала, а к действию прибавляется ещё и повествовательность, усиливающая смысловую ёмкость сценария.

Данный метод является методом художественной обработки жизненного и документального материала, ведущим к созданию новых драматургических текстов.

При использовании собственно драматургического метода большое место занимают приёмы художественного вымысла, творческой фантазии, то есть большая свобода в выборе материала, его обработке и художественно интерпретации.

Использование данного метода в работе над материалом ведёт к созданию драматургических текстов, главными выразительными средствами которых являются композиционно взаимосвязанное диалог, монолог и действие.

Повествовательность, размыкающая драматургическую структуру текстов. Является их вспомогательным выразительным средством и ведёт к активизации аудитории.

Обработка средств выразительности и использование тех или других методов зависит, в основном, от замысла сценария, формы мероприятия, аудитории и возможностей досугового учреждения.

#### Вопросы для самопроверки

1. Раскройте особенности метода иллюстрации. Соотнесите понятия «театрализация» и «иллюстрация».
2. Объясните необходимость инсценирования материала.
3. Назовите виды инсценирования.
4. Собственно драматургический метод. Что это такое?

## **Тема 9. Монтаж как творческий метод сценариста: особенности, функции**

Вопросы к теме:

1. Монтаж как способ смыслового построения сценария.

Функции монтажа.

2. Принципы монтажа.
3. Характеристика приемов монтажа.

Композиционная структура сценария КДП имеет свои специфические черты, отличные от композиционной структуры драмы. Одной из таких существенных черт является монтаж, который есть важнейший метод создания сценария. Построение целостной картины из отдельных кусков, элементов – прием, при котором можно отбрасывать все лишнее, оставляя только самое главное, существенное, значительное.

В сценарную драматургию монтаж пришел с празднеств Древней Греции, на которых состязались поэты (рапсоды) в искусном прочтении своих стихов. А для того, чтобы прочесть как можно больше своих стихов из разных произведений, им приходилось делать некий монтаж (сшивание), с которым потом они и выступали перед зрителями.

Само слово “монтаж” французского происхождения и понимается как сборка, соединение различных частей, деталей в единую конструкцию.

Монтаж в искусстве не просто сборка, соединение материала, а “сопоставление и истолкование материала”, “драматизация материала”, “драматическая концентрация”, “метод мышления и аргументации”. В целом монтаж можно определить как метод образной организации материала и выстраивания действия. Суть монтажа по С. Эйзенштейну в том, “что два каких-либо куска, поставленные рядом, неминуемо

соединяются в новое представление, возникающее, возникающее из этого сопоставления, как новое качество”.

Варианты сопоставления в художественных произведениях разнообразны. Это может быть наличие нескольких параллельно идущих сюжетных линий, сопоставление состояния природы, сопоставление характеров, ситуаций, поступков, звучащих тем, мелодий в музыке и т.п.

В сценарной практике монтаж занимает ведущее место среди остальных методов работы над материалом сценария. Данное превосходство монтажа объясняется прежде всего тем, что практически любой материал, художественный, документальный, устные выступления людей, фоно-фотозаписи – все это, готовый материал для монтажа, который не нужно обрабатывать, его надо монтировать в эпизод, блок или в композицию сценария.

Сценарная практика знает немало видов монтажа. Особо можно выделить из них два, наиболее часто встречаемые: конструктивный и ассоциативный.

Конструктивным следует называть процесс соединения фрагментов в логической или хронологической последовательности с учетом равнозначной соразмерности их по времени звучания. При таком монтаже важно обратить внимание на то, что бы каждый эпизод продолжал основную мысль предыдущего и не повторяя ее и по форме выражения и по содержанию.

Ассоциативный монтаж – это сочетание фрагментов, построенное на их внутреннем столкновении и контрасте. Этот монтаж имеет преимущество перед монтажом конструктивным. Собственные мысли автора, его гражданская позиция и особенно его ассоциации становятся той, основой которая приводит к созданию произведения публицистически острого, драматургически законченного. И если каждый из фрагментов несет свой определенный смысл, то

соединенные воедино, синтезированные в соответствии с замыслом автора, они обретают совершенно новое значение.

Монтаж, который, по образному выражению Дж. Катышевой, является “операцией художественной мысли”, имеет свои функции.

1. Изобразительная функция монтажа заключается в том, что в условиях параллельно развивающихся интриг, множества сходных тем и эпизодов на их ассоциативном пересечении высвечиваются, наиболее броские, характерные детали (кадры), придающие целому визуальную яркость.

2. Другая, образно-смысловая, функция возникает путем сближения разных эпизодов, сопоставления, когда при соединении двух эпизодов, рождается “третий смысл”, отличающийся от смысла каждого из отдельно взятого.

3. Одной из функций монтажа является организация зрительского восприятия. Последовательность и логику авторской мысли зритель “читает” через монтажную организацию материала. Сценаристам необходимо помнить, что монтажным можно считать только такое соединение, которое дает единица информации.

4. Еще одна интересная функция монтажа – ритмическая, при которой можно растянуть время или достичь обратного эффекта – создать впечатление, что прошло значительно меньше времени. Такая организация материала (эффект сокращения времени) придает ритмическую динамику эпизоду – содержанию.

Основой искусства монтажа является не просто соединение отдельных эпизодов, средств выразительности, а анализ и синтез документального и художественного материала.

Материал сценария проходит как бы через две формы своего существования. Первая, изначальная его форма еще не организована в сценарий, хотя часть отобранного материала и обработана художественно, тематически. Но это только лишь сырье, заготовки,



фрагменты. Они еще не взаимосвязаны друг с другом и, может быть, даже нейтральны по отношению друг к другу.

Но вот автор берет этот разнообразный и начинает его выстраивать, организовывать в соответствии с темой сценария. В результате монтажа образуется вторая, образная форма существования материала, то есть собственно сам сценарий. Для сценариста самое главное знать за счет чего и как создается образная форма материала, здесь необходимо знание принципов и приемов монтажа, раскрывающих его технологию.

Рассмотрим основные принципы монтажа

1. Идейность – основной его принцип. Понимается, во-первых, как особая направленность всего материала сценария, складывающаяся из идейной наполненности каждой фразы, каждого фрагмента, каждого эпизода. Во-вторых, идея, проходящая через весь материал является цементирующим, структурно-образующим началом всего сценария. В-третьих, обогащение принципов и приемов монтажа категорией идеи способствует их переводу из сферы прикладной в сферу образно-смысловую. В целом идея является своеобразным “силовым полем” вокруг которого монтируется весь материал сценария.

2. Композиционная целостность материала. Монтируя материал, нужно стремиться к стройности и цельности всего сценария, к гармоническому сочетанию отдельных частей, эпизодов в единую композицию. Мысль раскрытая в первом эпизоде, в первой сцене, должна проходить через все остальные сцены, обогащаясь и развиваясь так, чтобы к финалу достигла своего апогея. Единство и действенная взаимосвязь всего материала, а не отдельных его частей, и создают образность, художественную основу сценария. Выразительность отдельных частей, фрагментов складываются в единую выразительность всей композиции сценария.

Цементирующим началом всего материала здесь является единство цели, действия и единство композиции. Такой принцип построения композиции позволяет использовать для монтажа любой материал и создает условия для свободного движения авторской мысли в сценарии.

3. Контрастность – ведущий принцип монтажа и важное средство создания выразительности, ритмического разнообразия материала сценария.

Известно, что контрастность – одно из самых всеобъемлющих свойств предметов и явлений окружающей нас действительности. Контрастны не только явления физического порядка, но и отраженные в формах сознания реалии бытия: контрастность образная, ритмическая, пластическая, смысловая и т.д.

Контрастность, как прием монтажа, основана на сближении противоположных, контрастирующих по смыслу или по тексту отдельных элементов произведения. Он обеспечивает остроту стыка, который будоражит мысль, вызывает множество ассоциаций.

Монтажный стык того или иного материала можно рассматривать как момент становления художественного высказывания сценариста. Монтаж по контрасту – одно из самых сильных приемов, с помощью которого подлинно конфликтно отражается противоречивая действительность.

Опираясь на основные принципы монтажа можно организовать, сблизить, последовательно выстроить, соединить весьма отдаленные факты и эпизоды так, чтобы они рождали нечто принципиальное. Работая над монтажом, автор вынужден, в соответствии со сценарием и режиссерским замыслом, сокращать или, наоборот, расширять ранее отобранные материалы. Процесс этот вполне закономерен и оправдан, так как конечная цель – увлечь зрителя темой, сюжетным ходом, проблемами, раскрываемыми в сценарии.

Приемы монтажа не могут быть оторваны от структуры и от конфликтной ситуации сценария, да и специфику самого конфликта нужно рассматривать через эти приемы.

а) параллелизм – свойственный именно сценарной драматургии прием монтажа, где разнородные сюжетные линии обнаруживают скрытый контакт. Иногда этот прием справедливо называют – одновременность. Он позволяет показать что делается одновременно в одном, другом и т.д. месте действия (на различных сценических площадках, экранах, сцене, зале и др.).

Еще задолго до появления кинематографа в народных представлениях был разработан принцип симультанности, то есть действия на нескольких сценических площадках параллельно или одновременно.

В современных театрализованных представлениях действие часто происходит одновременно на различных сценических площадках как мощное средство нахождения обратной связи и создания ассоциативного образа программы.

Близким к театральному монтажу, но гораздо более широким по диапазону является прием стыка. Он основан на сближении разнородных, разнохарактерных отрывков текста – прозы и стихов, речи и песни и т.д.

Соединение, стыковка разных смысловых пластов создает определенную динамику, воздействует на создание зрителя комплексно (и эмоционально и рационально), а в целом помогает создать яркий, выразительный, запоминающийся эпизод. б) прием контрапункта служит для выявления внутренних связей, монтируемого материала, ведущих к обобщению, к образному раскрытию авторской мысли.

Взаимопроникновение временных пластов реальных с будущими и или с прошедшими, сопоставление реальных явлений с художественными.

в) весьма характерным монтажным приемом является уподобление.

Он тесно связан с одной из важнейших специфических черт драматургии – с символикой.

г) лейтмотив (напоминание) – один из самых распространенных монтажных приемов. Для драматургии КДП, особенно театрализованных, он весьма характерен. Именно поэтому справедливо сравнивают построение таких программ с сюжетным построением.

Так создается большинство тематических концертов, литературно-музыкальных композиций и др.

Наиболее полно лейтмотив проявляется в авторско-режиссерском ходе, раскрытым, музыкальным, пластическим, звуковым рядом. Этот прием включает все средства выразительности: и мысль, и слово, и звуковое оформление и др.

д) следует обратить внимание и на прием рефрена. Он как бы цементирует эпизоды сценария, придает ему смысловую глубину, способствует нарастанию действия и дает емкость содержанию программы. Он часто выполняет две важные функции, во-первых, способствует созданию образа – художественного и документального, и, во-вторых, – динамике развития действия.

ж) существует также прием замедленного действия в том месте, где интерес зрителя достигает кульминации, – тогда ликвидируется опасность слишком прямолинейного восприятия сюжет. В остросюжетном представлении допустимо вести зрителя к ложному концу, давая ему основания прогнозировать не то, чем будет закончен сценарий. з) очень распространенный прием монтажа – это сценарный ход.

Его по праву называют образным, драматургическим, авторско-режиссерским, сквозным ходом, на который нанизывается весь материал.

Назовем наиболее часто встречающиеся типы сценарных ходов (для примера):

– собственно драматургический, по аналогии с организацией сюжета в пьесе. В клубном сценарии, как правило, преобладает, прием хроникального построения событий, совпадающих с той или иной последовательностью событий в жизни. Здесь лучше всего взять местный материал, через который во многом просматривается биография страны;

– в качестве сценарного хода часто используется та или иная форма общественной деятельности. Например, митинг, рапорт, диспут, собрание, ярмарка и т.п. Этот ход удобен тем, что, во-первых, позволяет без особых усилий наполнить известную всем форму новым содержанием и за счет этого сделать художественное более убедительным, а документальное более ярким и интересным. Во-вторых, обыгрывание форм жизнедеятельности человека придает особую публицистичность досуговому мероприятию за счет сопоставления (в сознании аудитории) двух планов – реального и художественно-игрового, и их взаимного дополнения, обогащения;

– сценарный ход, построенный на персонификации идеи. За основу сценаристом берется образ ведущего, ведущих – образ Времени, Поэта, Публициста, Голос села, Города, Площади, Края и т.д. И весь разговор, действие как бы доверяется вести этому образу. От имени автора и от имени аудитории ему дано право говорить о самом главном, самом сокровенном. Художественная персонификация идеи сценария может происходить за счет песни, музыкального произведения, какого-то звука, например, стук метронома, отсчитывающего Время исторических событий и т.д.;

– в качестве сценарных ходов используются жанры газетной и журнальной публицистики – репортаж, очерк, интервью, хроника событий; спортивные, игровые формы – тренировка, соревнования,

олимпиада, игровые конкурсы, спортлото, лотерея, дискотека, артлото и т.д., фольклорные формы – обряды, помолвка, балаган, хоровод; использование реальных и символических форм техники и оптических приборов – “машина времени”, “колесо времени”, телеэкран, бинокль, телефон, радио и т.д.

Была лишь названа часть ходов. Разнообразие их так же велико, как и сама сценарная практика.

Сценарный КДП может строиться на основе слова, изображения, действия, жеста, монтажа, а так же их комбинаций. “Факты жизни” и “факты искусства” являются лишь средствами кодирования содержания, осуществляемого методом монтажа. Иными словами, не сами средства составляют содержание, а то, что возникает между ними в результате монтажа, – “неизображенное содержание”, то, что мы называем знаковым характером содержания.

Основу сценария составляют два текста: вербальный (словесный) текст и сценический текст, причем вербальный чаще всего берется уже “готовый”: произведения писателей, поэтов. При использовании большого количества произведений сценарий может быть построен только монтажным методом сюжетосложения, где автором становится и сценарист.

Любое сценическое произведение – сложная система, включающая в себя разнообразные “языки”, “коды”, “знаки”. Главной функцией знака является передача информации о том, что находится за пределами знакового предмета.

Для драматургии культурно-досуговых программ, концепция знакового характера очень важна, особенно для понимания знаков-символов, функционирование, которых определяется их ассоциативной сущностью.

Монтаж усиливает и концентрирует ассоциативные и экспрессивно-выразительные возможности знаков и как бы

накладывает на них смысловые значения, придавая им подвижность и многозначность. Подводя итоги вышеизложенному, можно сделать общие выводы: без учета монтажной специфики сценария, его знакового характера невозможно успешное воздействие программы на аудиторию. Необходимо осознать, что эффективность его всецело зависит от того, насколько в сценарии закодировано содержание будущего сценария. Поэтому нецелесообразно полагаться на то, что сами средства воздействия, даже отобранные на высоком качественном уровне обеспечивает воспитательный эффект.

Сгруппируем для наглядности все выведенные свойства и функции монтажа.

Монтаж выступает как:

- 1) анализ фактов жизни и фактов искусства;
- 2) синтез фактов жизни и фактов искусства;
- 3) конфликт фактов жизни и фактов искусства;
- 4) средство воплощения сюжета;
- 5) средство выражения авторской позиции;
- 6) драматургический метод организации материала;
- 7) средство художественной выразительности;
- 8) форма организации зрительского восприятия;
- 9) способ изменения жанра;
- 10) форма изменения сценического времени.

Поскольку нами рассматривалась работа над сценарием как художественно-педагогический процесс, то главным требованием является определение и обоснование составляющих его элементов. Мы определили, что в сценарии во взаимодействии находятся:

Цель – художественно-педагогическое воздействие; средства воздействия – “факты жизни” и “факты искусства”; форма осуществления воспитательных задач сценария (программы) – ситуация художественной самодеятельности; метод организации

средств воздействия – монтаж. С помощью монтажа как творческого метода сценариста выстраивается драматургически как отдельный эпизод, так и все действие художественно-массового мероприятия. При этом необходимо подчеркнуть, что монтаж синтезирует не только документальный и художественный материал, но, что особенно важно, театрализованное и реальное действие участников.

Конкретная событийная основа, как правило, всем своим строем связывает сценарий с именами реальных героев, которым посвящен сценарий, кино-, фото-, фоно-, эпистолярными документами, связанными с листом проведения мероприятия. Именно событие определяет сюжетный каркас, в рамках которого монтируется сценаристом документальный, художественный материал, действия реальных героев, приемы активизации аудитории.

На заключительном этапе создания сценария сценарист, приступая к монтажу материала, должен учитывать все предыдущие позиции, включающие – замысел, сценарно-режиссерский ход, сюжет, сценические задания.

Следует отметить, что теоретические знания “технологии” монтажа – это еще не гарантия написания качественного сценария. Необходимо выработать практические навыки работы над материалом сценария, развивать чувство образного видения темы, умения решать ее через действие и посредством действия.

#### Вопросы для самопроверки

1. Объясните причины превосходства метода монтажа над другими методами работы на сценарием.
2. Назовите основные принципы и приемы монтажа материала в сценарии.



## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 Тематика лабораторных занятий**

#### **Тема 1. Особенности проведения анализа сценариев культурно-досуговых программ разнообразных жанров**

Просмотр сценариев культурно-досуговых программ разнообразных жанров (2-3 сценария). Коллективное обсуждение сценариев. Самостоятельный анализ студентами сценариев культурно-досуговых программ по предлагаемой схеме:

- характеристика жанра программы;
- идейно-тематическая замысел;
- композиционное построение замысла;
- вид конфликта;
- наличие сценарной-режиссерского хода;
- приемы активизации аудитории;
- использование средств выразительности.

#### **Тема 2. Реальный герой и его представление**

Каждый из студентов выбирает реального героя для его представления в рамках конкретной культурно-досуговой программы

Студент знакомится с биографическими данными выбранного реального героя, подбирает необходимый фактографический материал о его творческом, профессиональном, жизненном пути.

На основе полученных сведений о реальном герое студент разрабатывает сценарный вариант его представления по схеме:

- представление реального героя зрителям,
- интервью с реальным героем (5-6 вопросов с предполагаемыми ответами)
- заключительная часть (резюме)

Каждый из студентов поочередно эмоционально и нестандартно представляет перед аудиторией свою сценарную разработку с представлением реального героя, делает заключительный монолог.

Коллективное обсуждение и анализ сценарных разработок студентов с представлением реального героя.

### **Тема 3. Литературная зарисовка и ее сценарная разработка**

Студенту необходимо сделать следующее:

- Определить идейно-тематическую замысел будущего литературного этюда;
- За основу можно взять конфликтный факт, жизнь человека, событие и др;
- Литературно описать это событие так, чтобы был ярко раскрыт конфликт;
- Рассмотрев различные средства выразительности (документальные, художественные и др.), разработать композиционное построение действия литературной зарисовки;
- Представить студентам законченную сценарную разработку.

### **Тема 4. Выбор реального события и его сценарная разработка**

Студенту необходимо выполнить следующее:

- Выбрать из газет, журналов, интернет-порталов реальное событие с конфликтной основой.
- Разработать идейно-тематический замысел, определить жанр и целевую аудиторию будущего самостоятельного блока программы.
- Изучить и выбрать различные средства выразительности.
- Проработать приемы активизации аудитории.
- Разработать блок сценария с учетом всех этапов работы над сценарием.

## **Тема 5. Просмотр и особенности рецензирования разнообразных культурно-досуговых программ**

Просмотр культурно-досуговых программ (3 программы разных жанров). Коллективное обсуждение просмотренных программ.

Рецензирование студентами просмотренных культурно-досуговых программ по предлагаемой схеме.

## **Тема 6. Формирование идейно-тематического замысла и разработка основных компонентов группового сценария культурно-досуговой программы**

Студенты разделяются на подгруппы (по 3-4 человека).

В рамках подгрупп студенты обсуждают идейно-тематический замысел будущего сценария, определяют жанр и аудиторию программы.

Студенты формулируют сценарно-режиссерский ход будущего сценария (образно-игровой ход, декоративно-образный и образно-музыкальный).

Подгруппы студентов представляют идейно-тематический замысел будущего сценария на коллективное обсуждение.

Студенты в подгруппах дают характеристику всем частям сценария, который составляет его композиционную структуру: пролог как выразитель темы, своеобразный ввод в действие, способствующий созданию атмосферы программы; эпизоды - основное содержание сценария, их структура и взаимосвязь друг с другом; финальная часть сценария, как выразитель авторской идеи, его главная мысль. Сочетание всего действия сценарно-режиссерским ходом сценария, которые являются основой его композиционной структуры.

**Тема 7. Изучение, отбор и использование средств  
выразительности и приемов активизации аудитории для  
раскрытия замысла сценария культурно-досуговой программы**

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразный документальный материал (наглядный, мемуарный, кино-фото материал, личные вещи, эпистолярный и др.) как средство рационально-логического решения.

Студенты интегрируют в сценарий местный фактографический материал и реальных героев для раскрытия "фактов жизни".

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразный художественный материал (музыка, кино, театр, свет, малые театры драматургии и т.д.) для эмоционально-образного решения сценария.

Студенты интегрируют в сценарий игровые средства, как способ активизации аудитории.

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и отбирают разнообразные средства выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др.) для раскрытия идейно-тематического замысла сценария.

Используя художественный и документальный материал, студенты разрабатывают сюжетное построение действия сценария.

Студенты реализуют в сценарии методы театрализации, иллюстрации и инсценирования.

Студенты в подгруппах изучают, анализируют и интегрируют в сценарий разнообразные приемы активизации аудитории (игровые, художественные, журналистские, режиссерские).

## **Тема 8. Монтаж материала и литературный запись группового сценария культурно-отпускные программы**

Студенты в подгруппах составляют литературный текст сценария, подчиненный всем законам композиционного построения и идейно-тематического замысла, учитывая особенности монтажа, как: драматургического метода организации материала, средства раскрытия сюжета, создания конфликтной ситуации, ритмической организации эпизодов.

Студенты реализуют в сценарии основные приемы монтажа: контрастность, параллелизм, одновременность, лейтмотив, последовательность.

Студенты в подгруппах объединяют разработанные блоки в общий сценарий.

Студентами осуществляется запись сценария, как литературной основы будущей программы КДП. В подгруппах проходит вычитка и редактирование готового сценария КДП.

Студенты представляют подробный драматургический анализ готовых сценариев для коллективного обсуждения.

## **Тема 9. Технологические основы создания сценария авторской программы**

Студенты совместно с преподавателем рассматривают основные жанры КДП (информационно-дискуссионные конкурсно-развлекательные, зрелищные, коммуникативные, празднично-обрядовые и др.).

Студенты знакомятся с особенностями и спецификой драматургической основы различных жанров КДП и осуществляют выбор жанра для разработки авторского сценария.

## **Тема 10. Формирование идейно-тематического замысла и композиционное построение авторского сценария культурно-досуговой программы**

Студент формулирует идейно-тематический замысел авторского сценария (тема, идея, цель), разрабатывает примерный сценарный план и дает характеристику его отдельных эпизодов.

Студентом определяется сценарно-режиссерский ход будущего сценария.

Студент приводит характеристику всех частей сценария, который составляет его композиционную структуру: пролог как отображение темы, своеобразный ввод в действие, эпизоды - основное содержание сценария, их структуру и взаимосвязь друг с другом; кульминацию, где разрешается авторская идея; развязку и финальную часть сценария, как отображение авторской идеи, главной мысли сценария.

## **Тема 11. Отбор средств выразительности, использование приемов активизации аудитории, монтаж и литературный запис авторского сценария культурно-досуговой программы**

Студенты самостоятельно изучают и отбирают разнообразные средства выразительности (документальные, художественные, игровые, фольклорные и др), которые необходимо использовать в авторском сценарии.

Студенты монтируют разнообразный материал, учитывая особенности данного метода, как: драматургического метода организации материала, средства раскрытия сюжета, создание конфликтной ситуации и ритмической организации материала.

Студент осуществляет литературную запись авторского сценария в соответствии с техническими требованиями к оформлению сценария КДП.

Студент разрабатывает макеты наглядно-художественного оформления программы (афиша, пригласительный билет, эскизы оформления, эмблема и т.д.) и оформляет список литературы.

### **Тема 12. Подготовка авторского сценария к публичной защите**

Студент осуществляет вычитку и редактирование окончательного варианта авторского сценария.

Студент оформляет авторский сценарий в индивидуальную папку с приложением электронного варианта.

## 2.2 Тематика индивидуальных занятий

### **Тема 1. Представление реального героя**

Цель занятия: научить студента работать с интересным человеком, представить его гостям, составить вопросы интервью, сделать вывод. Ознакомиться с этапами работы с реальным героем.

### **Тема 2. Литературная зарисовка и ее сценарная разработка**

Цель занятия: обучение студента всем методам обработки материала (иллюстрация, инсценирование, театрализация), развитие умений монтировать и литературно записывать материал согласно законам композиционного построения действия.

### **Тема 3. Изучение, отбор и использование средств выразительности и приемов активизации аудитории для раскрытия замысла сценария культурно-досуговой программы**

Цель занятия: определение проблемы выбранного сценария и разработка сценарного плана и композиционного построения действия одного из блоков группового сценария; изучение и отбор студентом

документальных, художественных, игровых средств выразительности и др. для разработки сценария.

#### **Тема 4. Монтаж разнообразных средств выразительности первого варианта сценария”**

Цель занятия: определение сценарно-режиссерского хода и приемов монтажа блока группового сценария КДП. Разработка литературного текста блока сценария.

#### **Тема 5. Формирование идейно-тематической основы сценария авторской культурно-досуговой программы. Композиционное построение действия сценария**

Цель занятия: выбор студентом формы сценария КДП, разработка темы, идеи и цели, представление сценарного плана и композиционного построения сценария.

#### **Тема 6. Подготовка авторского сценария к публичной защите**

Цель занятия: оформление студентом авторского сценария в индивидуальную папку с приложением электронного варианта.

2.3 Сценарный фонд кафедры педагогики социально-культурной деятельности

### **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

#### **3.1 Творческая папка сценариста**

Творческая папка сценариста включает в себя все сценарные разработки, а также анализы и рецензии на просмотренные студентом



культурно-досуговые программы. Структура и содержательное наполнение творческой папки сценариста включает:

- Титульный лист
- Содержание
- Эссе на тему “Не могу молчать...”
- Сценарную разработку “Представление реального героя
- Литературную зарисовку
- Сценарную разработку литературной зарисовки
- Сценарную разработку блока КПД, раскрывающего реальное событие
- Десять анализов просмотренных культурно-досуговых программ
- Приложения (при наличии).

При подготовке творческой папки сценариста студенту необходимо учитывать следующие методические рекомендации.

### **Технические требования к оформлению литературной записи сценария культурно-досуговой программы**

Для формирования единой культуры оформления литературной записи сценария культурно-досуговой программы рекомендуем придерживаться общих технических требований, представленных ниже.

**Параметры страницы:** формат листа - А4 (210\*297 мм); поля:

верхнее и нижнее – 20 мм, правое – 10 мм, левое – 30 мм; ориентация – книжная.

**Параметры текста:** шрифт – Times New Roman, размер шрифта – 14 пт., межстрочный интервал – точно: 18 пт.

**Название сценария** (с указанием жанра программы) располагается вверху листа полужирным шрифтом; выравнивание по центру. В конце названия точка не ставится.

**Фамилия и инициалы автора(ов)** (составителя(ей)) располагаются под названием сценария; выравнивание по правому краю относительно основного текста; стиль начертания – обычный.

После названия и автора(ов) сценария КДП через одну строку рекомендуется указать **идейно-тематический замысел (тема, идея, цель), аудиторию и место проведения** будущей программы. Данные категории печатаются обычным шрифтом; выравнивание по ширине.

ПРИМЕР оформления названия, автора(ов) и основных категорий сценария:

-----  
-----

**Сценарий информационно-дискуссионной программы  
«Одиночество – проблема современности»**

Автор: Иванов И.И.

**Тема:** одиночество – проблема современности.

**Идея:** одиночество — великая вещь, но не тогда, когда ты не один.

**Цель:** информирование и актуализация внимания аудитории на проблеме одиночества человека в большом городе, обсуждение с аудиторией различных проявлений одиночества у людей и совместный поиск возможных путей преодоления этой проблемы в современном мире.

**Аудитория:** от 25 лет.

**Место проведения:** зал-студия, презентационный зал.

-----  
-----  
**Основной текст сценария** КДП печатается через одну строку в соответствии с основными элементами композиционного построения программы (экспозиция, завязка, основное развитие действия\*, кульминация, развязка и финал).

Каждый элемент композиционного построения программы печатается полужирным шрифтом; выравнивание по центру. Со следующей строки раскрывается его содержание.

\*Примечание: Основное развитие действия в КДП часто проходит по эпизодам (блокам). Поэтому каждый эпизод (блок) программы в сценарии выделяется отдельно.

**В экспозиции** сценария необходимо подробно описать художественное и техническое оформление всех помещений, используемых в процессе проведения КДП (фойе, сцена, зрительный зал и т.п.), основные элементы заполнения сценического пространства (реквизит, декорации и пр.) и описать все действия, происходящие до начала проведения самой программы.

Стиль текста описания экспозиции – обычный; выравнивание по ширине.

Для всех следующих элементов композиционного построения программы используются следующие **правила оформления:**

Все ремарки, описание действий на сцене, указание средств выразительности\*\* печатаются *курсивом* с новой строки; выравнивание по центру.

**Живая речь** (диалоги, слова ведущих и персонажей программы):

Полужирным шрифтом печатается действующее лицо. После двоеточия с заглавной буквы обычным стилем печатаются его слова; выравнивание по ширине. Все эмоционально-чувственные реакции и действия персонажа, происходящие по ходу его слов, отделяются скобками и печатаются курсивом прямо в тексте.

ПРИМЕР оформления живой речи в сценарии:

**Кот Матроскин:** Молодцы, ребята! Ведь в нашей стране не обойтись без этих предметов! *(задумчиво)* Так, о чем же мы забыли вспомнить! А конечно, это же режим дня. Сейчас я вам о нем расскажу *(подходит к столу и роется в стопке бумаг.)* Ой! *(взволнованно)* А режим дня перепутался! Это все русалка. Недавно приходила ко мне в гости – и все перевернула с ног на голову. Но о чем я говорю. У меня же есть помощники! *(указывая на зрителей)* Дорогие ребята, айда ко мне, будем разбираться вместе!

**Оформление средств выразительности**, которые используются в ходе проведения КДП:

**Музыкальная композиция:** печатается курсивом с указанием исполнителя и названия. В скобках необходимо указать авторов слов и музыки.

ПРИМЕР:

*Звучит музыкальная композиция – А. Пугачёва «Не отрекаются любя»  
(сл. В. Тушиновой, муз. М. Минкова).*

**Звуковое, шумовое оформление:** печатается курсивом с указанием содержания звукозаписи.

ПРИМЕР:

*Звучит звукозапись раската грома.*

*Звучит звукозапись телефонного звонка.*

**Видеоряд, слайд-презентация:** печатается курсивом с указанием названия; в скобках указывается автор видеоролика или ссылка на электронный ресурс). Если проектируется отдельный слайд, то необходимо указать его название либо кратко указать, что на нем изображено.

ПРИМЕРЫ:

*На мультимедийный экран проектируется видеоролик «Листья желтые» (автор: И.И. Иванов).*

*На мультимедийный экран проектируется слайд с результатами опроса жителей г. Минска «Мое хобби».*

*На мультимедийный экран проектируется слайд с изображением осеннего пейзажа.*

Изменения в **световом, теневом оформлении** прописываются курсивом по ходу сценария КДП.

**Художественный номер.** Исполнение музыкальной композиции, танца, театральной зарисовки и пр. оформляются курсивом, по центру листа с указанием исполнителя(ей) и названия номера. Если исполнителем является коллектив, то указывается его название, а в скобках указывается фамилия и инициалы руководителя.

ПРИМЕРЫ:

*Детская танцевальная студия «Непоседы» (рук. А.А. Леонова)  
исполняет хореографический номер «Барбарики».  
Художественный номер: театральный этюд «Одиночество»,  
исполняет А. А. Иванов.*

**Изменения в световом, теневом оформлении, пиротехнические средства** прописываются курсивом по ходу сценария КДП.

Любые уточняющие записи в сценарии (описания игр, примечания и пр.) могут оформляться по ходу сценария, выделяясь квадратными скобками [], или могут быть вынесены в приложения к сценарию (с обязательным указанием ссылки в тексте на номер приложения).

Если в процессе составления сценария КДП были использованы источники (литература, электронные ресурсы, ресурсы удаленного доступа и пр.), то в конце сценария необходимо указать **Список использованных источников**, оформленный в соответствии с требованиями к оформлению библиографических источников, утвержденными ВАК (<http://www.vak.org.by/bibliographicDescription>).

### **Структура анализа культурно-досуговой программы**

Название программы:

Жанр программы:

Контингент участников:

#### **I. Идеино-тематический замысел:**

Тема:

Идея:

Цель:

#### **II. Композиционное построение программы:**

Экспозиция:

Завязка:

Развитие действия:

Кульминация:

Развязка:

Финал:

**III. Вид конфликта:**

**IV. Сценарно-режиссерский ход:**

**V. Приемы активизации аудитории:**

**VI. Использование средств выразительности:**

*\* Дополнительные элементы анализа:*

*– профессиональные качества ведущего*

*– достоинства и недостатки сценария, организации и ведения программы*

## **РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРОВЕДЕНИЮ И ОФОРМЛЕНИЮ АНАЛИЗА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВОЙ ПРОГРАММЫ**

*Анализ культурно-досуговой программы (КДП) проводится по 6-ти основным блокам:*

I. Идеино-тематический замысел;

II. Композиционное построение программы;

III. Вид конфликта;

IV. Сценарно-режиссерский ход;

V. Приемы активизации аудитории;

VI. Использование средств выразительности.

Дополнительно (по желанию) можно провести анализ профессиональных качеств ведущего и выявить достоинства и недостатки сценария, организации и ведения программы.

Перед тем, как приступить к анализу КДП, необходимо указать:

- **название программы** (указывается в заглавии анализа)

Например:

### Анализ информационно-дискуссионной программы

#### «Интернет: «за» и «против»

➤ **жанр программы** (форма проведения КДП)

➤ **контингент участников:**

здесь указывается аудитория, для которой организована КДП. Это может быть:

– *смешанная аудитория* (когда программа рассчитана на широкий круг зрителей);

– *возрастная группа* (можно указать **название возрастной группы** (дошкольники, школьники, молодежь, люди среднего (зрелого) возраста, люди пожилого возраста) или **возрастной диапазон** (например: 18 – 40 лет, 6 – 10 лет);

– *социальная группа*: указывается в том случае, если программа адресована представителям конкретных социальных слоев населения. Это могут быть люди с особенностями развития (люди-инвалиды), представители определенных профессий (н: педагогические работники, труженики села, инженеры, врачи и т.д.), студенческая молодежь и пр.

Далее осуществляется анализ КДП по основным блокам.

**I. Идеино-тематический замысел.** В его основе лежит правильное определение темы, идеи и цели КДП. Это тот стержень, который крепко держит основной смысл культурно-досуговой программы в одном русле, не давая ему растворяться в побочных темах и проблемах, а, наоборот, соединяя их в единое целое, углубляя основную тему и идею, усиливая впечатление при восприятии.

➤ **Тема:** Тема - это круг явлений, отобранных и освещенных автором.

Самый простой способ определить тему – посмотреть на название программы, которое является прямым ее отражением. Однако, при определении темы телевизионной программы следует обратить внимание на то, что зачастую каждый из ее выпусков имеет определенную тематику, а название остается неизменным (н: ток-шоу «Пусть говорят», «Выбор» и пр.). В этом случае указывается не



название программы, а конкретная тема выпуска (ранние браки, матери-одиночки, проблема алкоголизма в современном обществе и т.п.).

➤ **Идея:** Идея – это основной вывод, мысль, посыл аудитории и ответ на вопрос "что постановщик программы хотел сказать зрителям?". При ее определении необходимо исходить из того, что идея – это своеобразный лозунг (слоган) программы. Например, физкультурно-спортивная программа может иметь идею, передающуюся словами «Спорт – это жизнь!», «Здоровье – главная ценность человека», «Физкультура и спорт – твои друзья!»; Профилактическая программа о пагубном влиянии вредных привычек будет иметь идею «Скажи «НЕТ» вредным привычкам!»; программа патриотической направленности несет в себе идею «Беларусь – мой дом родной!» и пр.

➤ **Цель:** Цель - это осознанный, запланированный результат воздействия КДП на аудиторию. Иными словами, цель – это то, чего организатор программы стремится достичь. Посредством КДП можно создавать предпосылки для развития и формирования у аудитории важнейших человеческих качеств, развивать познавательный интерес к актуальным проблемам современности, повышать уровень знаний, совершенствовать культуру свободного времени, развлекать, создавать праздничное настроение и пр.

При определении цели программы необходимо помнить, что она почти всегда многогранна и многоаспектна. Самая общая цель каждой досуговой программы – это организации свободного времени аудитории. Конкретная цель определяется через тематическую направленность программы. Например, программа патриотической направленности будет иметь цель – создание предпосылок для формирования у аудитории национального самосознания, чувства патриотизма и активной гражданской позиции. Физкультурно-спортивная программа –

содействие формированию ЗОЖ у аудитории, популяризация физкультуры и спорта. Развлекательная программа – развлечение аудитории, развитие положительных эмоций и повышение настроения зрителей. Концертная программа или литературно-музыкальная гостиная – создание предпосылок для развития художественного вкуса аудитории, совершенствование эстетической культуры участников программы. Обратите внимание, что одна проведенная культурно-досуговая программа не может решать «глобальных» задач, ставить перед собой достижение «глобальных» воспитательных и формирующих целей (всестороннее воспитание личности, формирование культуры здорового образа жизни, повышение уровня национального самосознания аудитории и т.п.). Она может создавать предпосылки, способствовать воспитанию (развитию, формированию и пр.)

## **II. Композиционное построение программы:**

*В данном блоке кратко описывается ход проведения КДП в соответствии с ее основными композиционными элементами.*

**Экспозиция:** Экспозиция в КДП – это все то, что предшествует основному действию программы: это может быть организация тематических выставок в фойе и зрительном зале, работа с аудиторией до начала программы, работа творческих площадок в то время, как собирается аудитория, показ слайд-шоу и музыкальное сопровождение, вводящие зрителя в тематику предстоящей программы.

**Завязка:** В структуре сюжета завязка является определяющим началом развития основного действия, и таким образом, завязка, ее содержание, оказывает влияние на последующий событийный ряд в сюжетно-композиционном построении КДП. Завязкой может выступать выход ведущего, который обозначает проблему мероприятия; видеоряд (слайд-шоу) на определенную тему, голос

за кадром, описание реального события; представление конкурсантов; художественный номер и пр.

**Развитие действия** – самая обширная часть КДП. Здесь фактически укладывается весь основной сюжет культурно-досуговой программы. Культурно-досуговая программа строится из блоков и эпизодов, которые обладают определенной самостоятельностью. Поэтому описание основного действия в анализе программы рекомендуется проводить именно по блокам.

**Кульминация:** Кульминация – вершина развития конфликта программы, высшая точка эмоционального восприятия зрительской аудитории. В центре кульминации лежит главное событие, задача которого – в разрешении всего конфликта. При описании кульминации необходимо указать это событие, которое может выступать, например, в ток-шоу – голосованием зрителей «за» и «против», в конкурсной программе – оценками жюри, в концертной программе – выступлением самого ожидаемого артиста, самым художественно насыщенным и эмоциональным номером.

**Развязка:** как структурный элемент композиционного построения выполняет функцию завершения сюжетной линии программы. Важно помнить, что в развязке в обязательном порядке следует заключительное событие, в котором сообщается результат разрешения конфликта. Например, в ток-шоу развязкой будут результаты голосования зрителей, в конкурсе – объявление победителя, в концерте – выход всех исполнителей на сцену.

**Финал:** следует за развязкой и означает полное завершение сценического действия. Финал служит средством подведения итогов всего действия, происходившего на сцене. Это могут быть

заключительные слова (резюмирование результатов) ведущего, слова победителя конкурса, общий номер от всех участников концерта, праздничный салют и пр.

**III. Вид конфликта:** Природа конфликта в культурно-досуговых программах многогранна, и борьба героев разворачивается через столкновение идей, мировоззрений, мнений, характеров. При определении вида конфликта необходимо исходить из конкретной сюжетной линии программы.

Конфликтами в КДП могут выступать: конфликт между действующими лицами (персонажами), борьба за звание лучшей команды в спортивном состязании и конкурсное соперничество между участниками; борьба мнений, взглядов, позиций.

**IV. Сценарно-режиссерский ход:** сценарно-режиссёрский ход – это такой творческий приём, который помогает собрать воедино все эпизоды программы. Сценарно-режиссёрский ход не просто выполняет функцию своеобразной красной нити КДП, он является ее смысловым стержнем, пронизывающим эмоционально и логически все ее эпизоды.

Примерами сценарно-режиссерских ходов могут выступать репетиция, сон, загадка, перевернутая жизненная ситуация, киносъемка, пародии на рекламы, аукцион, переключка героев разных лет, стилизация под путешествие, экскурсию и другие. Не стоит забывать, что сценарно-режиссерский ход может и отсутствовать в содержании программы.

**V. Приемы активизации аудитории:** Одной из специфических черт драматургии КДП является активное участие зрителя в мероприятии, поэтому способы активизации зрителя возникают еще в замысле, закладываются в сценарном плане, выстраиваются в сценарии и реализуются в ходе проведения мероприятия.

Приемы активизации могут быть самыми разнообразными. Основные из них: разговор-интервью с сидящими в зале зрителями, опрос зрителей, голосование зрителей, коллективное пение, шествия, переключки, ритуальные или церемониальные действия (минута молчания как

пример), игровое действие (игры с залом, викторины, игровые аукционы, конкурсы), активизация групп поддержки.

## **VI. Использование средств выразительности:**

Виды выразительных средств:

- *документальные* (факты, публикации, результаты опросов, документальные видеоролики, исторические сводки, архивные данные, интервью с реальным героем, фотоснимки, статьи и пр.)

- *художественные* (живое слово и все виды и жанры искусства: музыка, танец, театр, живопись, литературное творчество, художественная фотография и фильмы, мультипликация, декоративно-прикладное творчество и пр.)

- *технические* (световое и теневое оформление, техническое оснащение: м/м экран, пиротехника и пр.)

***\*Дополнительно в анализе КДП можно дать оценку профессиональным качествам ведущего.***

### 3.2 Итоговое тестирование по лекционному курсу дисциплины

#### ***Тест Вариант 1***

**1. Какое понятие отвечает на вопрос «зачем?»**

- а) тема
- б) сверхзадача
- в) идея

**2. Пролог - это вид:**

- а) экспозиции
- б) финала
- в) композиции

**3. Вывод автора сценария - это...**

- а) кульминация
- б) пролог
- в) финал

**4. Инверсия - это вид:**

- а) финала

- б) конфликта
- в) экспозиции

**5. Событие, в котором конфликт находится на наивысшей точке развития?**

- а) завязка
- б) финал
- в) кульминация

**6. Как называется вид монтажа, при котором герой переносится в фантазию, сон или в прошлое?**

- а) наплыв
- б) лейтмотив
- в) контраст

**7. Монтаж произошел от французского слова...**

- а) сцепление
- б) построение
- в) сборка

**8. При каком виде монтажа действие в сценарии выстраивается по датам?**

- а) параллельный
- б) сюжетный
- в) хронологический

**9. Какой вид монтажа лежит в основе кинофильма «Ну, погоди!»?**

- а) параллельный
- б) сюжетный
- в) одновременный

**10. Какой вид конфликта в сказке «Колобок»?**

- а) герой и герой
- б) герой и зрительный зал
- в) герой и группа героев

**11. Что лежит в основе понятия метафора? а) обобщение**

- б) сравнение
- в) противопоставление

**12. Ведущая вечера в образе осени - это иносказание какого вида?**

- а) символ
- б) метафора в) аллегория

**13. Что первостепенно в работе над сценарием?**

- а) материал
- б) идея
- в) исполнители

**14. Что не относится к иносказательным выразительным средствам**

- а) афоризм
- б) синекдоха
- в) символ

**Тест Вариант 2**

**1. Какое понятие отвечает на вопрос «о чем?»**

- а) идея
- б) тема
- в) конфликт

**2. Что не является видом экспозиции?**

- а) пролог
- б) инверсия
- в) эрзац

**3. Как называется событие, в котором прекращается основная конфликтная линия?**

- а) финал
- б) кульминация
- в) развязка

**4. Как называется вид финала, в котором возвращение к героям происходит через какой-то период времени:**

- а) постскриптум
- б) пролог
- в) эпилог

**5. Эрзац - это вид: а) финала**

- б) экспозиции
- в) конфликта

**6. Как называется вид монтажа, где действие происходит одновременно на сцене с разными героями?**

- а) одновременный
- б) параллельный
- в) последовательный

**7. Какой вид монтажа лежит в основе фильма «Красная шапочка»?**

- а) сцепление
- б) построение
- в) сборка

**8. Какой вид основного конфликта в сказке «Репка»?**

- а) герой и герой
- б) герой и гр. героев

в) герой и зрительный зал

**9. Что лежит в основе понятия аллегория?**

а) сравнение

б) обобщение

в) противопоставление

**10. Дед Мороз на Новогодней елке - это...**

а) метафора

б) аллегория

в) символ

**11. Как называется сценарно-режиссерский ход, при котором зритель постоянно возвращается к одной и той же детали, музыкальной теме или герою?**

а) контрапункт

б) лейтмотив

в) наплыв

**12. Что не является прием активизации зрителей?**

а) вручение цветов

б) аплодисменты

в) угощение чем-либо по ходу действия

**13. сценарий - это...**

а) литературная основа программы

б) постановочный план

в) пояснение и рекомендации всем службам, задействованным в празднике

### 3.3 Вопросы к экзамену по дисциплине “Сценарное мастерство”

Первый вопрос:

1. Понятия "драма", "драматургия". Специфические особенности разнообразных драматургических произведений (театр, радио, телевидение).

2. Композиция драмы: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

3. Специфика действия в драме и сценарии культурно-досуговой программы.

4. Принципы отбора документального материала.



5. Специфические черты драматургии культурно-досуговых программ.
  6. Сценарий культурно-досуговой программы, его специфические особенности.
  7. Построение сценария через эпизоды-события, взаимосвязь эпизодов.
  8. Этапы работы над сценарием.
  9. Характеристика способов построения действия в сценарии культурно-досуговых программ.
  10. Характеристика документальных средств выразительности. Понятие «документ», его виды.
  11. Выбор реального героя для участия в сценарии культурно-досуговой программы.
  12. Художественные средства выразительности, их функции и разновидности.
  13. Использование музыки в сценарии культурно-досуговой программы.
  14. Принципы отбора художественных средств выразительности.
  15. Иллюстрация как специфический метод работы над сценарием.
  16. Театрализация как метод создания образа программ.
  17. Особенности инсценирования художественного произведения и реальной события.
  18. Приемы монтажа в сценарии культурно-досуговой программы.
  19. Характеристика основных видов культурно-досуговых программ.
  20. Идеино-тематическая замысел сценария.
  21. Специфика разработки сюжетного хода сценария как смысловой взаимосвязи "фактов жизни" и "фактов искусства".
  22. Использование метода монтажа в культурно-досуговой программе. Функции монтажа.
  23. Разработка блока в сценарии.
  24. Сценарий как художественно-педагогическая программа деятельности участников культурно-досуговых программ.
- Второй вопрос - защита практических заданий.

### 3.4 Требования к экзамену по дисциплине "Сценарное мастерство"

Экзамен состоит из двух этапов:

1 этап. Студент разрабатывает авторский сценарий культурно-досуговой программы, который должен содержать:

Идейно-тематическое замысел;

- сценарный план;
- композиционное построение действия (экспозиция, завязка, кульминация, развитие действия, финал);
- наличие сценарно-режиссерского хода;
- приемы активизации аудитории;
- наглядно-художественное оформление (афиша, пригласительный билет, эскиз оформления места проведения КОП, эмблема и т.д.)
- литературную запись сценария (по всем правилам записи сценария - отступы, скобки, замечания, дополнения, сноски и т.д.);
- список литературы (по всем правилам оформления списка литературы).

Авторский сценарий должен быть оформлен по всем правилам оформления письменных работ студентов вузов (папка, титульный лист, компьютерный печать, диск).

2 этап

Презентация авторского сценария. Обсуждение сценария. Оценка за экзамен включает в себя:

- процесс работы над сценарием
- презентация авторского сценария
- обсуждение

### 3.5 Перечень вопросов к итоговой аттестации

1. Специфические особенности драматургии культурно-досуговых программ.
2. Технология разработки и создания сценария культурно-досуговой программы.
3. Характеристика художественно-выразительных средств эмоционально-образного воздействия при работе над сценарием.
4. Подбор художественно-музыкальных и мультимедийных средств в творческом процессе подготовки культурно-досуговой программы.

### 4.8 Критерии оценки знаний

Баллы	Показатели оценки
1 (один)	Отсутствие знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; слабые драматургические данные; отказ от выполнения заданий.
2 (два)	Слабые знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; отсутствие способностей драматургического мышления, низкий уровень общей культуры и отсутствие необходимости к её освоения.
3 (три)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; пассивность на практических занятиях; неумение ориентироваться в документальном материале и реальных событиях, узкий художественный кругозор, плохой анализ драматургических произведений.
4 (четыре)	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта, поверхностные драматургические данные, слабая активность в процессе занятий, неумение объяснять идейно-тематическую замысел просмотренных программ, недостаточно полная формулировка конфликтных ситуаций в них.
5 (пять)	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта, освоение рекомендованной учебной программы дисциплины, использование научной терминологии, средние сценарные данные, слабое владение теоретическими знаниями по предмету, недостатки в

	анализе разнообразных средств выразительности, ошибки в разработке действенно-событийного анализа драматургического произведения.
6 (шесть)	Достаточно полные знания в рамках образовательного стандарта; активность в организации сценарных тренингов на практических занятиях, достаточно высокий уровень общей культуры, использование научной терминологии, ошибки при отборе исходного материала, неполное выполнение требований по самостоятельной работе над сценарием культурно-отпускные программы.
7 (семь)	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы; освоение специальной литературы по дисциплине и использование научной терминологии, достаточно высокий уровень художественной культуры, недостаточно высокая активность при обсуждении разнообразных драматургических произведений методом творческой дискуссии.
8 (восемь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии, грамотное выполнение материала, умение ориентироваться в направлениях по дисциплине и давать им сравнительно оценку, активная самостоятельная работа на практических занятиях, высокий уровень общей культуры. Грамотное формирование идейно-тематической основы сценария (групповое сочинение, разработка образно-смысловое хода выбранного тематического мероприятия), достаточно правильное понимание исходного материала при помощи которого раскрывается драматургия культурно-отпускные программы и ее сценический образ, освоение метода монтажа.
9 (девять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное выполнение материала, умение ориентироваться в технологии дисциплины, активная самостоятельная работа на практических занятиях, высокий уровень разработки сценарных заданий, полная грамотная характеристика всех частей сценария, составляющих его композиционную

	структуру, связь всего действия с образно-смысловое ходом сценария , который является основой его композиционной структуры.
10 (десять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное выполнение материала, умение ориентироваться в технологии дисциплины и давать ей профессиональную оценку, активная и творческая самостоятельная работа на практических занятиях, высокий художественный уровень работы над сценарной наработками и сценарием, грамотное владение методом монтажа как основой сценарной драматургии, творческое владение прием монтажа.

## РАЗДЕЛ II

# «РЕЖИССУРА КУЛЬТУРНО-ДОСУГОВЫХ ПРОГРАММ»

## 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

### 1.1 Учебно-методическое пособие

«Технология социально-культурной деятельности»

### 1.2 Конспект лекций

#### **Тема 1. Введение. Понятие о режиссуре. Функции режиссёра. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений**

План:

1. Понятие о режиссуре.
2. Функции режиссёрской деятельности и способности режиссера
3. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.
4. Этические и художественные принципы в работе в актёром и другими участниками творческого процесса

#### ***1. Понятие о режиссуре.***

Учебная дисциплина «Режиссура культурно-досуговых программ» направлена на формирование у студентов совокупности профессиональных знаний, умений и навыков с учетом режиссерской работы над постановкой театрализованного представления и культурно-досуговых программ. В процессе изучения дисциплины мы будем рассматривать теорию режиссуры и основные элементы актерского мастерства, специфические особенности всех форм театрализованных представлений, особенности работы над созданием этюда и номера

культурно-досуговой программы и театрализованного представления, природу создания творческой атмосферы в процессе постановки.

Профессия режиссера, ее зарождение уходят своими корнями в далекое прошлое, в античные времена, в историю Древнего мира, в многочисленные театральные зрелища, праздники и спектакли. Особенно отчетливо она прослеживается в работе драматургов того времени, которые специально для празднеств создавали свои произведения, придерживаясь определенных принципов организации и проведения театрального зрелища. Драматурги во многом определяли структуру, содержание, а также помогали исполнителям-актерам в осуществлении того или иного действия.

Позднее, в XVII веке драматурги уже писали для актеров специальные ремарки, которые поясняли текст, подсказывали действия актеров, описывали характеры, указывали на место и время действия.

В словаре Брокгауза и Эфрона есть следующее определение понятия «режиссер». «Режиссер – лицо, руководящее актерами, играющее представлениями, определяющее репертуар, распределяющее роли, ведающее костюмами и декорациями». В словаре В.И. Даля читаем: «режиссер – управляющий актерами, назначающий, что давать и что ставить, назначающий на роли». Режиссер – от лат. «управляю».

На русской сцене эпоха режиссуры началась в 1898 году, когда актер-любитель К.С. Станиславский и литератор В.И. Немирович-Данченко решили создать Художественный общедоступный театр. Но история русского театра началась гораздо раньше. На становление профессии режиссера в России оказали большое влияние драматурги Н.В. Гоголь и А.Н. Островский. К постановщикам своих многочисленных пьес, например А.Н. Островский, предъявлял определенные требования, считая необходимым условием организации творческого процесса застольные репетиции. Именно на них, – считал он, – должен осуществляться поиск общего идейно-художественного

замысла будущего спектакля, происходит корректировка исполнения актерами своих ролей, создание творческого ансамбля. Его требования и указания, разъяснения и ремарки, словарь в конце пьесы, поясняющий те или иные слова и выражения, являлись и являются в настоящее время бесценным материалом для профессии режиссера и актера.

Режиссура, как творческая, самостоятельная профессия, получила признание лишь в конце XIX века с приходом К.С. Станиславского – великого реформатора театра, она окончательно утвердилась и приобрела свой статус и направленность как целостная система режиссерско-постановочной деятельности.

К.С. Станиславский сделал важнейшие открытия в области искусства, науки, представляющие для нас большую теоретическую и практическую ценность. В настоящее время многие открытия К.С. Станиславского являются объектом пристального внимания и глубокого изучения ученых, в том числе и зарубежных, а также режиссеров, актеров, педагогов. В книге «В спорах о Станиславском» В. Прокофьев приводит высказывание американского режиссера и теоретика Роберта Льюиса: «Прошло уже более полувека, а мы продолжаем обнаруживать слитки чистого золота на своих богатых самородками приисках, которыми можно назвать его неустанные поиски правдивого художественного метода». Величайшей заслугой Станиславского было то, что он разработал и теоретически обосновал метод работы актера над собой и над ролью. Он глубоко проник в тайны творческой лаборатории актера, проанализировал его деятельность и разработал необходимые для выполнения этой деятельности способности. Мы знаем, что в планах К.С. Станиславского была мысль о создании специального труда о режиссерской деятельности, но, к сожалению, этому не суждено было сбыться. Несмотря на это, К.С. Станиславский оставил нам богатейшее наследие: это его книги, роли, спектакли, его идеи, воплощенные в образы и практическую деятельность. Он



воспитал целую плеяду прекрасных учеников, которые стали великими актерами, режиссерами, театральными педагогами. Всю свою творческую жизнь он искал кратчайший путь к воплощению актерами жизни человеческого духа, часто отвергая то, что им уже открыто. Его учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии» упорядочило все существование актера на сцене, являясь тем фарватером, который указывал путь к поставленной цели. Отвечая на вопрос, что такое сценическая индивидуальность, К.С. Станиславский дает следующий ответ: «это тот угол зрения художника на творчество, это та художественная призма, через которую он смотрит на мир, людей и творчество».

Его учение о «сверхзадаче» и «сквозном действии» является четким определением того, во имя какой цели написано и должно ставиться режиссером произведение. «Передача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля, – писал К.С. Станиславский, – нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслом писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста... Через верно угаданную, волнующую, активную сверхзадачу и сквозное действие режиссер совместно с актерами должен раскрыть идейный смысл произведения, а для этого режиссер должен иметь свою точку зрения на события, происходящие в пьесе, чтобы направлять творчество артистов к сверхзадаче спектакля, т.е. должен иметь высокоразвитое мировоззрение.

Его метод действенного анализа пьесы и роли оказывает неоценимую помощь в работе режиссера с актером, и актера – над своей ролью. В последние годы жизни К.С. Станиславский неустанно работал над поиском путей наиболее полного и правдивого физического существования актера на сцене и сделал новое очень важное открытие – метод физических действий, который явился гармоничным

дополнением к психологической жизни актера в образе и называемом К.С. Станиславским психофизическим действием.

Открытия К.С. Станиславского настолько значимые, важные, что их касание не исчерпывает сути исследуемого вопроса. Многие его ученики и последователи оставили нам стройную систему, обобщив опыт самого Станиславского, его предшественников и современников, а также мировой опыт выдающихся мастеров искусства, приверженцев и проводников его системы работы над пьесой, ролью, работы режиссера с актером, его этические и художественные принципы. Литературное и режиссерское наследия Е.Б. Вахтангова, А. Дикого, А. Таирова, А.Д. Попова, М.О. Кнебель, А.Г. Товстоногова и других является ярким тому подтверждением. В своих творческих и педагогических работах они опираются на разработанную Станиславским систему воспитания актера и режиссера и законы творчества.

## ***2. Функции режиссёрской деятельности и способности режиссера***

В основе режиссерской деятельности лежат три функции, выдвинутые соратником К.С. Станиславского В.И. Немировичем-Данченко: «Режиссер – существо трехликое: 1. режиссер-толкователь; он же – показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2. режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера и 3. режиссер-организатор всего спектакля».

Подход В.И. Немировича-Данченко в наибольшей степени соответствует современному научному представлению о природе способностей, так как в их определении он идет от анализа деятельности. В целом необходимо выделить три основных компонента режиссерской деятельности: педагогический, организаторский и специально-творческий, как центр всего комплекса. Каждый из

компонентов деятельности очень сложен и требует целого комплекса способностей.

Специально-творческие способности необходимы режиссеру как в работе в профессиональном театре, так и в любительском. Что же касается педагогических и организаторских способностей, то любительское искусство в силу своей специфики требует высокого уровня развития этих качеств у режиссера – руководителя любительского театрального коллектива, а также режиссера культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

Остановимся первоначально на первой функции режиссера как толкователя. К.С. Станиславский на встрече с мастерами Художественного театра в 1936 году на вопрос М.Н. Кедрова, какие элементы могут послужить созданию будущего театра, ответил, что сверхзадача и сквозное действие – главное в искусстве, так как в этом содержится все: здесь и ансамбль, здесь и хороший актер и понимание произведения. А режиссер Вс. Э. Мейерхольд утверждал, что написанное Чеховым может быть дважды, трижды, четырежды, сто раз прочитано и все по-разному. В том-то и вопрос, что для того, чтобы какая-нибудь пьеса зазвучала, нужна эта идеологическая настроенность, а главным образом нужно проникнуть в те корни, которые эту вещь вырастили.

Толкование произведения должно происходить с определенных позиций и тут огромную роль играет мировоззрение режиссера. Мировоззрению, как основополагающему свойству личности режиссера, придавали большое значение многие деятели театра. Н.П. Охлопков в своем завещании «Всем молодым» наставлял режиссеров, что уже читая пьесу или инсценировку какого-либо литературного произведения, режиссер только с высокой точки зрения должен дать верную и глубокую оценку тому, что он анализирует. В доказательство он приводит высказывание великого русского классика Салтыкова-

Щедрин, который утверждал, что неясность мировоззрения есть недостаток настолько важный, что всю творческую деятельность сводит к нулю. Режиссер А.Д. Попов в своей книге «Художественная целостность спектакля» писал, что единство мировоззрения всего коллектива театра является «главной и решающей предпосылкой в выработке общих эстетических позиций». Он считал, что единство мировоззрения театрального коллектива имеет и более глубокий смысл – оно определяет содержание и направление всего творческого процесса создания спектакля. Известный режиссер Г.А. Товстоногов в книге «О профессии режиссера» говорил с молодыми режиссерами о том, что нечеткость гражданских позиций, отсутствие чуткости к ритмам, движению жизни, точности и определенности главных тенденций ее процессов приводит к примитивному, поверхностному пониманию того, что есть сегодняшний день в искусстве, что значит идти в ногу со временем и быть впереди в общем движении к будущему. Все это связано с мировоззрением режиссера.

Все положения системы К.С. Станиславского, его творческие и педагогические искания, методы и методики работы над пьесой, ролью, его учение о сверхзадаче и сквозном действии, метод действенного анализа пьесы и роли, метод физических действий, его педагогическая и творческая система подготовки актера и режиссера, а также режиссерская работа, его этические и художественные принципы чрезвычайно актуальны и в настоящее время. Они являются школой для воспитания актера и режиссера.

В своей режиссерской и педагогической деятельности К.С.Станиславский стремился определить технологию творческого процесса, с помощью которой можно было бы раскрыть произведение сценического искусства как целостное непрерывное течение жизни, как живое эмоционально-смысловое единство.

Применение творческого и педагогического наследия К.С. Станиславского в режиссуре культурно-досуговых программ и театрализованных представлений, с учетом их специфических особенностей, создает условия для профессиональной подготовки специалиста социокультурной деятельности, является основой для развития его творческих способностей.

Режиссер только тогда сможет отстоять свою точку зрения, когда он сам одержим идеей, страстно в ней убежден. Режиссер Эд. Смильгис в связи с этим считает режиссуру с одной стороны профессией молодых не возрастом, а обязательно душой, и в то же время, по его мнению, это профессия зрелых, так как в режиссуре «должно созреть и выкристаллизоваться четкое и ясное мировоззрение, должны определиться его идейные и эстетические позиции, так же как манера, стиль режиссера, этому нельзя научить, это должно вырасти и созреть в человеке и вырасти вместе с ним... Только тогда, когда сто раз обдуманно, взвешено, выстрадано, только тогда это и есть твое убеждение, твое credo. А без этого нет режиссера».

Режиссер является не только толкователем, интерпретатором литературного произведения в целом, но и толкователем всей системы образов и каждого образа в отдельности. Режиссер должен прочертить линию поступков каждого действующего лица через всю пьесу, он должен знать, к чему вести актера, к какой цели в той или иной роли. «... до тех пор, пока режиссер не решит, в чем смысл пьесы, для чего ее ставить сейчас, – пишет Г.А. Товстоногов, – у него не будет базы для разговора с актерами, а следовательно и со зрителем, даже если он архиталантлив. Это вещи неразрывные. Методология и талант не могут существовать в отрыве от мировоззрения художника».

Все приведенные выше высказывания великих режиссеров, театральных педагогов говорят нам о значимости таких качества личности режиссера, без которых нет этой профессии – ясное и четкое

мировоззрение, идейная убежденность, собственная позиция и оценка событий и явлений действительности. Эти качества личности режиссера вырабатываются на протяжении всей жизни и являются основой, базой для режиссерской деятельности.

Проблема толкования, понимания произведения требует от режиссера наличие способности к глубокому восприятию литературного (драматического) воспроизведения. Восприятие художественной литературы – сложный акт, включающий как образно-эмоциональные, так и интеллектуальные процессы – непосредственное восприятие и осмысление идейного содержания произведения. Оба компонента восприятия у режиссера должны обладать высокой активностью. Уже при первом прочтении возникающие у него представления несут в себе зачатки общего художественного образа спектакля. Глубокое обдумывание произведения – путь к постижению его идеи, сверхзадачи, сквозного действия, выявлению основного конфликта. Известно, как К.С. Станиславский скрупулезно и бережно относился к автору, некоторые пьесы он прочитывал и исследовал до пятидесяти раз. Современная психологическая наука различает несколько уровней (видов) мышления: абстрактно-теоретическое, образное мышление, наглядно-действенное. Все эти три вида тесно взаимодействуют при режиссерском прочтении пьесы.

Рассмотрим мыслительные (абстрактно-теоретические) процессы в деятельности режиссера в более широком плане, опираясь при этом на высказывания выдающихся режиссеров, актеров, теоретиков театра. Режиссер А.Я. Таиров, к примеру, отмечал, что в работе режиссера «определяющим, ведущим звеном является мысль, которая как динамическое начало ведет действие, определяет поведение действующих лиц, а следовательно и актеров... Сейчас нужен не только мыслящий актер..., мыслящий режиссер – вот что является основой для создания подлинного, нового советского театра».

Н.П. Охлопков наставлял молодых режиссеров: «Особенно оттачивайте тот инструмент, который называется мыслью, не заглушая при этом свою эмоциональность. Художник должен смотреть на жизнь, на пьесу, на роль, на спектакль глазами мысли, не расходящейся с чувствами».

Именно мыслительные способности, их качество, их масштабность и глубина в значительной степени являются решающими в деятельности режиссера. Они во многом определяют лицо театра, коллектива, спектакля.

В.И. Немирович-Данченко неоднократно говорил о том, что не только актер, но и режиссер должны нести мысль, «второй план», который через него доходит до актера, а через актера – до зрителя. Известный театральный педагог М.О. Кнебель, описывая метод работы В.И. Немировича-Данченко, приводит пример, как однажды на репетиции тот продемонстрировал процесс мышления разных действующих лиц. «Он, собственно, ничего не делал. Не говорил, не двигался, почти не менял позы – он думал. И по тому, как он это делал, можно было угадать его героев: Ленин, Забелин, Рыбаков». Владимир Иванович сказал после показа, что он «показал, главным образом, природу мышления человека. Не забывайте об этом в своей режиссерской работе. Как только актер уцепит качество, характер мышления действующего лица – он на верном пути к образу. Отсюда пойдут и глаза, и характер движений, и манера говорить».

Рассматривая другой уровень мышления – образный – необходимо, что ряд психологов и исследователей режиссерской деятельности отождествляет его с воображением. Не останавливаясь на сходстве и различиях этих процессов, мы принимаем их как весьма близкие. Остановимся лишь на наиболее общих высказываниях о том, что образное мышление является как бы «мостиком» от понимания идеи произведения до ее воплощения в образную форму – спектакль.

В режиссерской деятельности самой важной является задача превращения драматургического материала в сценическое произведение – спектакль. И здесь огромную роль играет в этом творческом процессе образное мышление, воображение. Оно необходимо в каждый момент работы режиссера, начиная от анализа драматургического произведения, выявления его идеи, сверхзадачи, сквозного действия и т.д., то есть, от режиссерского замысла до его воплощения. Режиссер имеет перед собой авторский текст, созданные автором образы, коллизии, но выступает не в роли фотографа этих образов, а в роли создателя, творца новых образов, новой формы спектакля. Поэтому образное мышление играет первостепенную роль в режиссерской деятельности. А. Дикий в статье «О режиссерском замысле» пишет, что художника делает художником, а его произведения искусством – образное видение действительности, умение выразить идею через образ. «Мы не умеем отлить идею произведения в яркий образ, не умеем найти образный эквивалент содержанию пьесы, а многие наши критики не в силах проанализировать образную природу спектакля, его замысел в образном одеянии. Так возникают плохие спектакли и слабые, бьющие мимо цели теоретические статьи. Уметь придавать своим представлениям свои формы – это и значит... мыслить в образах, то есть творить настоящее искусство». И далее: «Театр принадлежит к числу искусств, отражающих действительность не непосредственно, но через призму писательского замысла. Для того, чтобы спектакль стал художественным явлением, режиссер должен увидеть пьесу воплощением в той единственной форме, которая наилучшим образом реализует авторское содержание – точнее наше сегодняшнее представление об этом содержании. Такова первейшая и главная задача режиссера. Такова его функция как идейного и творческого руководителя постановки. Я подчеркиваю – идейного, потому что идея в искусстве живет лишь в образе, невыраженная она умирает» .



Вспоминая о режиссерской деятельности Мейерхольда, А. Гладков рассказывает о том, что Мейерхольд обладал ярчайшим, доходящим до степени галлюцинаций, режиссерским видением спектакля. Он считал, что подобно писателю, который прежде чем садиться за письменный стол, вынашивает в своем воображении будущее произведение, режиссер должен вынашивать длительное время в своем воображении образ будущего спектакля. Но режиссеру не только самому необходимо иметь яркие видения, но и способность передать их актерам и другим участникам спектакля, разбудить их воображение, направить его в правильное русло – такова задача режиссера-педагога и организатора.

Образное мышление тесно переплетается с теоретическим логическим мышлением в режиссерской деятельности. Мышление является основной человеческой формой отражения действительности, и чем сложнее деятельность, тем более важно в ней сочетание всей сложной структуры мышления.

Режиссер Г. Волчек в статье «Ответить себе...» пишет: «Обязанность режиссера – выявить уникальную логику пьесы». Режиссер в своей деятельности имеет дело с пьесой, ему часто приходится выстаивать пьесу по-своему, вносить нужные коррективы в логическое построение исходя из своего замысла, из сверхзадачи будущего спектакля. Он должен вживаться в драматургию, проверять все с точки зрения жизненной правды и логики, принять или отвергнуть предложенную автором логику построения произведения».

Режиссер проделывает огромную работу по анализу произведения. Опираясь на логическое и образное мышление, он представляет каждое событие, каждый кусок жизни пьесы в действии, фактически проходит в своем воображении тот путь, который был пройден автором пьесы. «... На всем протяжении пьесы, – пишет А.

Эфрос, – я пытаюсь мысленно спорить с возможными ошибками, штампами, нелепостями» .

Деятельность режиссера требует не только глубокого творческого анализа произведения, умения разложить его на отдельные элементы, части, но также и соединить их в единое гармоническое целое, осуществить их синтез. В беседе с коллективом Пражского театра В.Э. Мейерхольд говорил, что задача режиссера – отдельные элементы пьесы, отдельные персонажи, прорисованные каждая порознь, скомпоновать в органическое единство своим единым представлением о пьесе в целом. Известный советский режиссер А.Д. Попов пишет, что «режиссер только тогда может создать художественно полноценный целостный спектакль, когда в своем искусстве он достигнет полной гармонии всех частей спектакля.

Многие авторы считают, что режиссер обязательно должен быть психологом. Это было подмечено еще в 1891 году П. Серебряковым. В книге «Учение о душевных движениях в применении к сценическому искусству» он писал: «Кому приходилось бывать при постановке новой пьесы, тот, вероятно, обращал внимание на свойства замечаний, которые опытный, интеллигентный режиссер делает актерам. В громадном большинстве случаев его замечания носят психологический оттенок. Характер его требований уже наглядно указывает нам, какое глубокое родство существует между сценой и психологией». «... Сцена и психология, – пишет он далее, – представляют из себя две разрозненные половины одного великого шара, и уже давно настало время сблизить их до полного гармонического соприкосновения.

Психологические способности режиссера должны быть направлены на писателя, на изучение его жизненных позиций, отраженных в произведении, направленность на образы (что хотел выразить писатель этими образами и какова их человеческая сущность, направленность на актера как человека, как личность, направленность

на человека реального в окружающей действительности. Кроме того, психологические способности режиссера должны иметь направленность и на зрителя, на его восприятие.

В ряде работ отмечается направленность психологических способностей режиссера на достижение внутреннего мира автора. Смильгис считает, что режиссер должен быть психологом, так как «он должен проникнуть в тайное тайных души человеческой, понять и почувствовать, что хотел сказать писатель устами своих героев «о времени и о себе».

Режиссер должен обладать чувством стиля, чтобы легко разбираться в тонкостях письма того или иного автора, в его средствах выражения. А для этого он также должен идентифицировать (поставить себя на место автора), как бы проникнуть вовнутрь, в ту эпоху, которая им изображена; кроме того, режиссер должен понимать сущность всех персонажей. Эту способность проникать в психику другого человека, сочувствовать ему в современной психологии называют эмпатией. Это то же самое, что принятие роли на себя. Помимо этого, психологические способности режиссера имеют еще одну направленность – на актера. Так считают М.О. Кнебель, А.Я. Таиров и др. Например, Таиров пишет: «... работа режиссера и актера только тогда может создать подлинное театральное искусство, если они творчески неразлучны и если актер с первых же шагов своего школьного бытия научился чувствовать своего режиссера, а режиссер – своего актера. Иначе им нечего делать на одной сцене, иначе нет творческого коллектива, а значит – нет и театра».

Мы считаем, что режиссерское чувство актера относится также к психологическим способностям. Тонкость и глубина общения режиссера с актером, глубина их взаимоотношений – основа психологических способностей режиссера. Важнейшее качество, по мнению М. Кнебель, которое студент должен унести в жизнь, – это

чувство актера. Это особое режиссерское чувство, как слух музыканта, как влюбленность в цвет художника. Умение ощущать чужую индивидуальность и умение из этих многих индивидуальностей сложить целое – это и есть режиссерский талант.

Следует отметить, что психологические способности тесно взаимосвязаны с первой и второй функциями режиссерской деятельности, выделенные В.И. Немировичем-Данченко, – функцией режиссера-толкователя, куда он включает составной частью педагогические способности режиссера, а также с функцией режиссера-зеркала: «режиссер-зеркало. Важнейшая его способность – почувствовать индивидуальность актера, непрерывно в процессе работы следить, как в нем отражаются замыслы актера и режиссера, что ему идет и что не идет, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или иной задаче. Одновременно и следовать за волей актера, и направлять ее, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтобы актер воочию увидел себя, как в зеркале...». Из этого высказывания Немировича-Данченко наглядно видно, какое тесное переплетение, взаимозависимость и взаимообусловленность существует между психологическими и педагогическими способностями режиссера.

Рассмотренные свойства личности, способности режиссера проявляются на всех этапах его деятельности. Специфическое выражение они находят и в постановочной деятельности. Здесь также проявляется способность к целостному видению спектакля и психологические способности, необходимые в работе с актером. Его способности к толкованию произведения проявляются теперь в том, что он может донести свое понимание произведения, свое видение до коллектива актеров, а через них и до зрителей. Он должен соединить в едином сплаве человеческие черты художественного образа, личности

актера и реального человека. У режиссера идет постоянный процесс сравнения, оценок, поисков созданного драматургом образа со своим режиссерским замыслом, с качествами личности актера и идеалами общества. Этот очень сложный мыслительный процесс протекает у режиссера постоянно и даже не прекращается тогда, когда спектакль уже поставлен, а роли сыграны.

Помимо рассмотренных способностей, деятельность режиссера требует и ряда других профессиональных качеств. Так, весьма важным являются его организаторские способности, значение которых особенно велико для режиссера любительского театра. Следовательно, на развитие комплекса режиссерских способностей необходимо обращать внимание в процессе обучения и разрабатывать для этого особого рода упражнения, творческие задания. Необходимо также вооружить студентов и глубокими психолого-педагогическими знаниями и навыками. И как главная задача всей учебно-воспитательной деятельности (не только по предметам специализации, но и по дисциплинам общественно-политического и общенаучного цикла) должна выступать задача формирования высоко развитого мировоззрения, миропонимания и мироощущения, прочных убеждений, активной жизненной позиции будущего специалиста.

К.С. Станиславский предупреждал, что режиссер «это не тот, кто умеет разбираться в пьесе, советовать актерам, как надо играть, знает, как расположить актеров на сцене в декорациях. Режиссер – это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных». Конечно, многие знания он добывает в работе над определенной темой, но важно накапливать эти знания, чтобы в нужный момент их можно было применить. Итак, режиссер-толкователь, режиссер-педагог, режиссер-организатор всего спектакля он «... толкователь и организатор воплощения своего замысла, и это вероятно самая трудная

профессия в мире. Режиссер должен уметь раскрыть все движения человеческой души, знать ее колебания, и это позволяет ему вместе с артистом, «через него» найти отклик в душах зрителей. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть, зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги. Театр всегда должен приносить людям радость познания мира. Театр, лишенный высоких принципов, для меня не театр, я не хочу ему служить, не верю, что он нужен людям, не верю, что у него есть перспективы».

Особенностью режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений является то, что режиссер творит особого рода синтетическое действие и сочетаний слова, пластики, музыки, света, цвета и особой звуковой структуры.

– В процессе замысла будущей постановки, планируя её смысловую и эмоциональную структуру, режиссер каждый раз сочиняет действие, выстраивая его из разных номеров.

Отличия режиссуры КДП от театральной режиссуры:

– В основе театральной режиссуры лежит пьеса, в режиссуре КДП – сценарий. Особенности работы над пьесой и сценарием совершенно разные.

– Результатом работы режиссера театра является спектакль, а КДП – культурно-досуговая программа.

– В спектакле действуют персонажи, а в КДП – реальные герои и ведущий.

В КДП преобладают в основном такие программы:

- Информационно-дискуссионные
- Зрелищные
- Конкурсно-развлекательные
- Фольклорные

– В театральной режиссуре спектакль повторяется много раз, а культурно-досуговая программа существует единожды.

– В театральной режиссуре постановку обеспечивают профессиональные актеры, звукорежиссеры, осветители и другие специалисты, а КДП обеспечивают любители, способные исполнители, и каждый раз состав исполнителей меняется. Главная задача режиссера КДП заключается в том, чтобы выстроить единый пластический образ программы, создать его конструкцию, где каждый элемент находится в полном взаимодействии с другими элементами. Применяя метод монтажа (соединение отдельных номеров) режиссер выстраивает сценическое действие путем сопоставления номеров разных жанров. Номера, являясь строительным материалом программы, объединяются смысловым ходом и как правило выражают идею программы. Объединенные два-три номера составляют эпизод, в свою очередь эпизоды нанизываются на основной драматургический стержень, подчиняются общей цели и идее программы. Большое внимание режиссер должен уделить определению кульминации программы. Кульминация – смысловая, эмоциональная вершина к достижению которой стремится действие всей программы и которая эмоционально закрепляет её смысл. Кульминация может быть в середине программы, ближе к финалу, в самом финале. Режиссер определяет кульминацию, подводит к ней весь ход действия и внутреннего и внешнего. На кульминацию должны работать все компоненты программы, подготавливая ее, помогая выявить её разными выразительными средствами.

На прошлой лекции было рассмотрено понятие о режиссуре как профессии и некоторые функции режиссёрской деятельности. В данной лекции мы продолжаем рассматривать функции режиссёрской деятельности и способности, необходимые для её выполнения.

В режиссёрской деятельности самой важной является задача превращения драматургического материала в сценическое произведение – спектакль, культурно-досуговую программу, театрализованное представление. И здесь огромную роль играет в этом творческом процессе образное мышление, воображение. Оно необходимо в каждый момент работы режиссёра, начиная от анализа драматургического произведения, выявления его идеи, сверхзадачи, сквозного действия, и т. д., то есть, от режиссёрского замысла до его воплощения. Режиссёр имеет перед собой авторский текст, созданные автором образы, коллизии, но выступает не в роли фотографа этих образов, а в роли создателя, творца новых образов, новой формы. Поэтому образное мышление играет первостепенную роль в режиссёрской деятельности.

Режиссёр проделывает огромную работу по анализу произведения. Опираясь на логическое и образное мышление, он представляет каждое событие, каждый кусок жизни в действии, фактически, проходит в своём воображении тот путь, который был пройден автором.

Деятельность режиссёра требует не только глубокого творческого анализа произведения, умения разложить его на отдельные элементы, части, но также и соединить их в единое гармоническое целое, осуществить их синтез. В беседе с коллективом Пражского театра В.Э. Мейерхольд говорил, что задача режиссёра – отдельные элементы пьесы, отдельные персонажи, прорисованные каждый порознь, скомпоновать в органическое единство своим единым представлением о пьесе в целом. Известный советский режиссёр А.Д. Попов пишет, что «режиссёр только тогда может создать художественно полноценный целостный спектакль, когда в своём искусстве он достигнет полной гармонии всех частей спектакля.

Психологические способности режиссёра должны быть направлены на писателя, на изучение его жизненных позиций,



отражённых в произведении; направленность на образы (что хотел выразить писатель этими образами и какова их человеческая сущность, направленность на актёра как человека, как личность, направленность на человека реального в окружающей действительности). Кроме того, психологические способности режиссёра должны иметь направленность и на зрителя, на его восприятие.

В ряде работ отмечается направленность психологических способностей режиссёра на достижение внутреннего мира автора. Смильгис считает, что режиссёр должен быть психологом, так как «он должен проникнуть в тайное тайных души человеческой, понять и прочувствовать, что хотел сказать писатель устами своих героев «о времени и о себе».

Режиссёр должен обладать чувством стиля, чтобы легко разбираться в тонкостях письма того или иного автора, в его средствах выражения. А для этого он также должен идентифицировать (поставить себя на место автора), как бы проникнуть вовнутрь, в ту эпоху, которая им изображена; кроме того, режиссёр должен понимать сущность всех персонажей. Эту способность проникать в психику другого человека, сочувствовать ему в современной психологии называют эмпатией. Это то же самое, что принятие роли на себя. Помимо этого, психологические способности режиссёра имеют ещё одну направленность – на актёра.

Тонкость и глубина общения режиссёра с актёром, глубина их взаимоотношений – основа психологических способностей режиссёра.

Следует отметить, что психологические способности тесно взаимосвязаны с первой и второй функциями режиссёрской деятельности, выделенные В.И. Немировичем-Данченко, – функцией режиссёра-толкователя, куда он включает составной частью педагогические способности режиссёра, а также с функцией режиссёра-зеркала: «режиссёр-зеркало. Важнейшая его способность –

почувствовать индивидуальность актёра, непрерывно в процессе работы следить, как в нём отражаются замыслы актёра и режиссёра, что ему идёт и что не идёт, куда его клонит фантазия и желания и до каких пределов можно настаивать на той или иной задаче.

Одновременно и следовать за волей актёра, и направлять её, направлять, не давая чувствовать насилия. Уметь не оскорбительно, любовно, дружески передразнить: вот что у вас выходит, вы этого хотели? Чтобы актёр воочию увидел себя, как в зеркале...». Из этого высказывания Немировича-Данченко наглядно видно, какое тесное переплетение, взаимозависимость и взаимообусловленность существует между психологическими и педагогическими способностями режиссёра.

Рассмотренные свойства личности, способности режиссера проявляются на всех этапах его деятельности. Специфическое выражение они находят и в постановочной деятельности. Здесь также проявляется способность к целостному видению будущей постановки и психологические способности, необходимые в работе с актером. Его способности к толкованию произведения проявляются теперь в том, что он может донести свое понимание произведения, свое видение до коллектива актеров, а через них и до зрителей. Он должен соединить в едином сплаве человеческие черты художественного образа, личности актера и реального человека.

Помимо рассмотренных способностей, деятельность режиссера требует и ряда других профессиональных качеств. Так, весьма важным являются его организаторские способности, значение которых особенно велико для режиссера любительского театра.

К.С. Станиславский предупреждал, что режиссер «это не тот, кто умеет разбираться в пьесе, советовать актерам, как надо играть, знает, как расположить актеров на сцене в декорациях. Режиссер – это тот, кто умеет наблюдать жизнь и обладает максимальным количеством знаний во всех областях, помимо своих профессионально-театральных.

Конечно, многие знания он добывает в работе над определенной темой, но важно накапливать эти знания, чтобы в нужный момент их можно было применить. Итак, режиссер-толкователь, режиссер-педагог, режиссер-организатор всей постановочной работы. Он «... толкователь и организатор воплощения своего замысла. Режиссер должен уметь раскрыть все движения человеческой души, знать ее колебания, и это позволяет ему вместе с артистом, «через него» найти отклик в душах зрителей. Режиссер – это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть, зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус все компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги. Театр всегда должен приносить людям радость познания мира. Театр, лишенный высоких принципов, для меня не театр, я не хочу ему служить, не верю, что он нужен людям, не верю, что у него есть перспективы».

Искусство режиссера заключается в том, что он является преобразователем мира, человека и общества, поэтому он не может быть равнодушным к добру и злу, беспристрастным к прекрасному и безобразному в жизни. Он должен быть борцом за идеалы и заражать своим отношением, своей позицией, своим видением актеров и зрителей. Поэтому его работа с актером является не только труднейшим, тонким делом, но и радостным. В этой работе соединяется правда жизненная, правда социальная и правда театральная, одна без другой существовать не могут. Как только нарушается это триединство, нет спектакля-представления, т.к. в нем нарушается гармония, к которой стремится весь творческий коллектив участников. Для достижения этой гармонии К.С. Станиславский в основу творческого процесса положил учение об этике, ее принципах, без которых невозможно коллективное искусство театра. Этика – учение о творческой дисциплине. Это

художественные нормы, при которых формируется актер и без которых немислимо коллективное творчество».

Коллективность работы обусловлена самой природой театра, где работают драматурги, режиссер, артисты, художник, музыкальный руководитель, хореограф и многие другие творческие и технические работники различных цехов, обслуживающих спектакль, театрализованное представление, культурно-досуговую программу и т.д.. Как правило, каждый из них представляет собой уникальных, талантливых в своей области людей со своей позицией, опытом, знаниями, характером. Они должны быть объединены единой творческой целью – созданием будущей постановки, поэтому нравственные этические принципы являются основой их взаимоотношений. И там, где нарушаются эти принципы, не происходит создания той творческой атмосферы, при которой можно свободно творить, не происходит и творческих открытий, которые заставляют играть актеров а зрителей приходить на эти постановки. А.Д. Попов написал по этому поводу так: «Если Вы не испытывали чувство восхищения и преклонения перед красотой природы и человека, если не плакали и не возмущались при столкновении с низостью, несправедливостью и наглостью, если Вы не знаете, что такое мука бессонных ночей, когда одолевают сомнения в собственной правоте и преследует совесть за каждый ошибочный шаг в жизни и искусстве, Вы не можете быть настоящим художником. Бегите от «сухарей» и «схоластов». Искусство – это подвиг. В «тихой заводи» не родилось ни одно подлинно художественное произведение. Режиссер должен уметь убеждать и увлекать людей. Умник никогда не поверит в то, что можно построить атмосферу доброжелательства, внедрить в театре высокие эстетические начала. Он «негодяйски» объясняет все самые лучшие порывы своих товарищей. Скепсис и цинизм где-то рядом, скепсис – это подступы к цинизму, переходная форма цинизма. Циник ко всему в

жизни равнодушен, ему на все наплевать. А ведь сила и глубина художника прежде всего определяются тем, насколько сильно в нем находит отклик жизнь людей».

Речь идет о духовном, нравственном в жизни человека, поэтому актеры и режиссер должны воспитывать все необходимые качества: нравственную чистоту, духовность, интеллект, чувство коллектива, уважение друг к другу и волю к активному действию. Без этих качеств творческий процесс невозможен. Творить, да еще в коллективе неординарных личностей – это особенно трудная задача, но если это происходит, возникает радостная, благоприятная атмосфера для творчества, для саморазвития и самосовершенствования личности и всего коллектива, для создания интересных, запоминающихся актерских ролей и спектаклей, культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

**3. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.** Особенностью режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений является то, что режиссер творит особого рода синтетическое действие из сочетаний слова, пластики, музыки, света, выстраивая его из разных номеров.

В процессе замысла будущей постановки, планируя её смысловую и эмоциональную структуру, режиссер каждый раз сочиняет действие, выстраивая её из разных номеров.

Режиссура КДП имеет свои отличия от театральной режиссуры:

В основе театральной режиссуры лежит пьеса, режиссуры КДП и театрализованных представлений- сценарий. Особенности работы над пьесой и сценарием совершенно разные.

Результатом работы режиссера театра является спектакль, а режиссера КДП – культурно-досуговая программа.

В спектакле действуют персонажи, а в КДП – реальные герои и ведущий.

Преобладают в основном:

- Информационно-дискуссионные;
- Зрелищные;
- Конкурсно-развлекательные;
- Фольклорные программы;

В театральной режиссуре спектакль повторяется много раз, а культурно-досуговая программа существует единожды.

В театральной режиссуре постановку обеспечивают профессиональные актеры, звукорежиссеры, осветители и др. специалисты, а КДП обеспечивают любители, способные исполнители, и каждый раз состав исполнителей меняется. Главная задача режиссера КДП заключается в том, чтобы выстроить единый пластический образ программы, создать его конструкцию, где каждый элемент находится в полном взаимодействии с другими элементами. Применяя метод монтажа (соединение отдельных номеров) режиссер выстраивает сценическое действие путем сопоставления номеров разных жанров. Номера, являясь строительным материалом программы, объединяются смысловым ходом и, как правило, выражают идею программы. Объединенные два-три номера составляют эпизод, в свою очередь эпизоды составляют основной драматургический стержень, подчиняются общей цели и идее программы. Большое внимание режиссер должен уделить кульминации программы, как смысловой эмоциональной вершине, к достижению которой стремится действие всей программы. Кульминация может быть в середине программы, ближе к финалу, в самом финале. Режиссер определяет кульминацию, подводит к ней весь ход действия и внутреннего и внешнего. На кульминацию должны работать все компоненты программы,

подготавливая ее, помогая выявить ее разными выразительными средствами.

Театрализованное представление в наибольшей степени приближается к театральному спектаклю, об этом мы будем говорить при рассмотрении данной формы. В заключении следует сказать, что учение Станиславского полностью применимо в режиссуре культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Мы еще не раз будем возвращаться и в теоретической и практической работе к открытым Станиславским методам, особенно в работе над анализом выбранного вами материала для постановок этюдов, номеров, культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

#### ***4 Этические и художественные принципы в работе с актёром и другими участниками творческого процесса***

Искусство режиссера заключается в том, что он является преобразователем мира, человека и общества, поэтому он не может быть равнодушным к добру и злу, беспристрастным к прекрасному и безобразному в жизни. Он должен быть борцом за идеалы и заражать своим отношением, своей позицией, своим видением актеров и зрителей. Поэтому его работа с актером является не только труднейшим, тонким делом, но и радостным. В этой работе соединяется правда жизненная, правда социальная и правда театральная, одна без другой существовать не могут. Как только нарушается это триединство, нет спектакля, в нем нарушается гармония, к которой стремится весь коллектив театра. Для достижения гармонии всех составляющих театральных компонентов К.С. Станиславский в основу творческого процесса положил учение об этике, ее принципах, без которых невозможно коллективное искусство театра. «Этика – это моральный кодекс поведения актеров и режиссеров в работе, но одновременно и условия для их развития, пути художественного формирования и технологического вооружения. Все, что включается великим

режиссером в понятие «этика», является гигиеной творческого процесса актера. Этика – учение о творческой дисциплине. Это художественные нормы, при которых формируется актер и без которых немислимо коллективное творчество».

Коллективность работы обусловлена самой природой театра, где работают драматурги, режиссер, артисты, художник, музыкальный руководитель, хореограф и многие другие творческие и технические работники различных цехов, обслуживающих спектакль. Как правило, каждый из них представляет собой уникальных, талантливых в своей области людей со своей позицией, опытом, знаниями, характером. Они должны быть объединены единой творческой целью – созданием спектакля, поэтому нравственные этические принципы являются основой их взаимоотношений. И там, где нарушаются эти принципы, не происходит создание той творческой атмосферы, при которой можно свободно творить, не происходит и творческих открытий, которые заставляют играть актеров, а зрителей приходить в этот театр. А.Д. Попов написал по этому поводу так: «Если Вы не испытывали чувство восхищения и преклонения перед красотой природы и человека, если не плакали и не возмущались при столкновении с низостью, несправедливостью и наглостью, если Вы не знаете, что такое мука бессонных ночей, когда одолевают сомнения в собственной правоте и преследует совесть за каждый ошибочный шаг в жизни и искусстве, Вы не можете быть настоящим художником. Бегите от «сухарей» и «схоластов». Искусство – это подвиг. В «тихой заводи» не родилось ни одно подлинно художественное произведение. Режиссер должен уметь убеждать и увлекать людей. Умник никогда не поверит в то, что можно построить атмосферу доброжелательства, внедрить в театре высокие эстетические начала. Он «негодяйски» объясняет все самые лучшие порывы своих товарищей. Скепсис и цинизм где-то рядом, скепсис – это подступы к цинизму, переходная форма цинизма. Циник ко всему в



жизни равнодушен, ему на все наплевать. А ведь сила и глубина художника прежде всего определяются тем, насколько сильно в нем находит отклик жизнь людей».

Речь идет о духовном, нравственном в жизни человека, поэтому актеры и режиссер должны воспитывать все необходимые качества: нравственную чистоту, духовность, интеллект, чувство коллектива, уважение друг к другу и волю к активному действию. Без этих качеств творческий процесс невозможен. Творить, да еще в коллективе неординарных личностей – это особенно трудная задача, но если это происходит, возникает радостная, благоприятная атмосфера для творчества, для саморазвития и самосовершенствования личности и всего коллектива, для создания интересных, запоминающихся актерских ролей и спектаклей.

**Тема 2. Сценическое действие как основа творчества. Элементы сценического действия. Психофизические действия актера. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.**

План:

1. Сценическое действие как основа творчества.
2. Элементы сценического действия.
3. Психофизические действия актера.
4. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.

Сценическое действие – волевой акт, направленный на выполнение определенной цели. Основой творчества актера является действие. Действие может быть внешним и внутренним, т.е. направленным на внешний объект и внутрь себя, на осмысление какой-то задачи. На сцене нельзя действовать вообще, действие должно быть точно определено режиссером, оно должно быть точным,

целесообразным, продуктивным и активным. Для того, чтобы актеру начать действовать, необходимо знать, что он хочет и что надо сделать, чтобы достичь своей цели, т.е. иметь объект и активные желания действовать.

Действие, как правило, определяется активным глаголом. Очень часто на сцене действие подменяется чувством. Это ведет к наигрышу, штампам в актерской игре. Чувство возникает в результате действия, а не наоборот.

К.С. Станиславский боролся со штампами в актерской игре, поэтому искал пути, как подвести актера к верному сценическому самочувствию и подлинному существованию. В актерской игре наблюдаются два направления, которые представляют разные школы:

- школа представления,
- школа переживания.

Школа представления - раз и навсегда зафиксированные приемы актерской игры, которые постоянно повторяются на всех репетициях, здесь главенствует форма, а не содержание, чувство часто обозначается, но не проживается актером в каждую минуту своего существования на сцене. К.С. Станиславский искал пути наибольшего приближения актера к образу и правде его поведения на сцене. «Здесь, сейчас и сегодня» – актер должен проживать свою роль. «Он искал в работе актера над ролью жизнь человеческого духа» – поэтому пришел к открытию сверхзадачи актера и сквозного действия т.е. его стремления. Сверхзадача – это его хотение достичь цели. Сквозное действие – стремление к выполнению сверхзадачи, это путь действий, поступков, который ведут к достижению сверхзадачи и чем больше будет препятствий на этом пути, тем активнее будет у актера стремление к ее выполнению, он должен будет преодолеть эти препятствия, т.е. выполнить, решить ряд задач, которые приблизят его к цели. Требовался другой актер способный к такому существованию в образе,

поэтому К.С. Станиславский пришел к методу физических действий, которые бы помогали актеру на сцене т.к. физическое действие не существует без психических процессов, происходящих с человеком, поэтому он назвал этот метод психофизическим, которое проходя путь от себя к образу, по праву является материалом актерского искусства.

Актер должен задавать себе вопросы: «что я делаю, для чего я делаю и как я делаю». «Что я делаю» – это действие, «для чего я делаю» – это объяснение своих действий и поступков, «как я делаю» – это форма моих действий и поступков. К.С. Станиславский стремился создать определенные условия для творчества актера, прежде всего готовя его психофизический аппарат для творчества, для проживания роли. Он разрабатывал актерский тренинг, различного рода задания и упражнения на развитие внимания, воображения, логики и последовательности действия, на отношение к окружающему миру в зависимости от предлагаемых обстоятельств. Очень большое внимание К.С. Станиславский уделял словесному действию как воздействию словом актера на зрителя, образности произнесенного актером слова, изучению текста и его подтекста. Он искал ответы на все вопросы поведения актера на сцене, сравнивая их с поведением в жизненными обстоятельствами.

Рассматривая такой элемент актерского мастерства, как сценическое внимание, он говорил, что в жизни внимание у человека бывает произвольное и непроизвольное. Произвольное внимание зависит от нашей воли, поэтому и на сцене так же у актера внимание произвольное. В сценической жизни актера существует много обстоятельств, которые не дают сконцентрироваться на определенном объекте или на решении определенной задачи. Внимание необходимо исполнителю на протяжении всего пребывания его на сцене: внимание к партнеру, его репликам, его действиям, поступкам, поэтому актеру необходимо научиться быть сконцентрированным, внимательным, и

уметь абстрагироваться от всего, что может ему мешать сосредоточиться в определенных предлагаемых обстоятельствах. Для развития внимания и других необходимых качеств и способностей актерского мастерства (воображения, логики и последовательности, веры и наивности, образного мышления и др.) был создан актерский тренинг, элементы которого мы будем использовать на практических и индивидуальных занятиях в работе над этюдами и другими постановками.

Метод простых физических действий является логическим продолжением длительной исследовательской работы К.С. Станиславского в области актерской психотехники. Он постоянно искал самые точные, самые совершенные приемы создания сценического образа. Он исходил из непреложного положения сценического реализма: чувство играть нельзя, искусство актера-это искусство внутреннего и внешнего действия. К.С. Станиславский был озабочен тем, чтобы искусство переживания опиралось на надежную актерскую психотехнику, чтобы актер в совершенстве владел «техникой переживания», безотказно действующей в каждую минуту его существования на сцене. Поставленную задачу и решает метод физических действий К.С. Станиславский говорил: только для того, чтобы войти на сцену по-человечески, а не по-актерски, вам пришлось узнать, кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы войти на сцену, необходимо познание жизни пьесы и своего к ней отношения. К.С.Станиславский считал, что через физическую задачу прокладывается путь к сценической правде. Актер не может себе позволить приблизительного выполнения даже самого незначительного внешнего движения. Актер не может только делать вид, что выполняет

то, что выполняет то или иное действие. Он обязан действовать точно, верно, оправданно без какого бы то ни было внешнего представительства. Уже от того, как актер открыл дверь, на сцену, как он опустился в кресло, как он начал писать письмо, должно рождаться живое ощущение правды.

Известное требование системы ничего не играть, ничего не изображать – в новом методе звучит с еще большей категоричностью. Актеру на сцене надлежит действовать конкретно, точно, целесообразно и заинтересованно, добиваясь осуществления поставленной задачи. Станиславский не разграничивал искусственно психологическое и физическое действие, он подчеркивал органическое единство психофизической жизни человека. В каждом физическом действии, – говорил К.С. Станиславский, надо находить внутреннюю сущность. «Делайте все физические действия до самого конца, но в конце концов ищите, для чего же вы все это делаете, намечайте эту внутреннюю цель...»

Через правду физического действия Станиславский достигал убедительности внутренней жизни образа. Он считал, что актер должен разложить каждое чувство на действия. Когда актер идет по верной физической линии, тогда и внутренняя жизнь неизбежно идет параллельно и у актера возникает в результате необходимое и верное чувство.

Пауза на сцене. Владимир Иванович Немирович-Данченко не переносил пустых пауз на сцене. Само молчание должно быть глубоко содержательным. Такая роль будет сыграна лишь тогда, когда актер владеет течением мысли героя. Только если он видит сам то, о чем говорит, сможет он заразить этим видением зрителя.

Общение не может быть без внутреннего монолога – Немирович-Данченко наталкивал актера на тот поток невысказанных слов, которые мелькают в голове человека в самом процессе разговора по ходу его.

Между слушающим и говорящим происходит непрерывный процесс общения. От внутреннего монолога зависит как рассказать, а от текста – что рассказать, говорит Владимир Иванович Немирович-Данченко.

От актера требуется слияние психического и физического, т.е. передача точного физического самочувствия в данную минуту. Владимир Иванович считал, что проблема физического самочувствия актера целиком обращена к нервной системе и связана с работой эмоциональной памяти. Он потому так дорожил этим элементом внутренней техники, что видел в нем ключ к актерской эмоции, к тем особым нервам, которые делают искусство заразительным, способным волновать человеческие сердца.

### **Тема 3. Создание этюдов на органическое молчание на основе жизненных наблюдений: одиночного, парного, массового**

Прежде чем приступить к созданию этюдов на органическое молчание, необходимо научиться наблюдать жизнь во всех ее проявлениях, находить жизненные ситуации, когда не требуется разговора между исполнителями, а идет внутренний напряженный диалог между ними, а зритель понимает что происходит. Пока идет наблюдение и студенты ищут объект своего внимания на занятиях по режиссуре мы рассмотрим, что в искусстве актера есть два направления: переживание в каждый момент существования актера, проживание духовной жизни и представление её, раз и навсегда зафиксированная, даже иногда яркая, форма. Об этом мы говорили в лекции, когда рассматривали сценическое действие, которое является основой сценического искусства. Но для того чтобы научиться действовать на сцене, актеру необходимо подготовить свой организм для его выполнения, необходимо узнать элементы сценического действия; его составляющие: Для этого необходимо преодоление неблагоприятных условий публичности творчества, поэтому занятия начинаются с

упражнений, в которых будут заключены самые простые жизненные действия, и ещё не осложненные творческим вымыслом, упражнения на развитие внимания, воображения, логику построения определенной задачи, наблюдательности, памяти, в том числе эмоциональной памяти, точного темпа ритма, освобождение мышц от зажима и так далее. Этих упражнений множество, они подсказываются самой жизнью и хорошо разработаны театральной школой. Каждое упражнение развивает целый комплекс способностей. Подробно этим мы будем заниматься на лабораторных и индивидуальных занятиях.

Рассмотрим что такое сценический этюд, в чём его отличие от упражнения. В каждом искусстве – музыкальном, художественном, хореографическом, есть такое понятие как этюд, имеющее свое определенное содержание и специфику. Имеет свою специфику и театральный этюд – он предполагает отобранную и зафиксированную логику развития событий и поведение действующих в нём лиц. В упражнениях на овладение элементами артистической техники еще нет определенной точной сверхзадачи, ее заменяет творческая цель. В этюде непременным условием является художественный замысел и конечно же хотя бы простейшая сверхзадача, определяющая сквозное действие. В этюде в отличие от упражнений исключается элемент случайности в развитии событий. Поэтому сценический этюд обладает многими признаками искусства, которые в упражнении либо совсем отсутствуют, либо возникают случайно, как исключение. В этюде исполнитель действует от своего имени, в известных им жизненных обстоятельствах. Часть упражнения перерастает в этюд, когда в работе над ним оно постепенно обогащается предлагаемыми обстоятельствами, уточняется событие, возникает определенный сюжет, определяется цель, намечается линия сквозного действия, определяется логика поведения действующих лиц. Этюд должен содержать, хотя бы в первоначальном замысле, все элементы художественности, присущие

произведению сценического искусства. В этюде раскрывается мировоззрение, определяется художественный вкус, кругозор исполнителя. В этюде его исполнение требует не только известной технической подготовленности, умения воспроизвести в сценической форме какое-то жизненное наблюдение, но и верно объяснить его, выразить к нему собственное отношение. Поэтому работа над созданием этюдов на жизненное наблюдение имеет огромное значение для формирования мировоззрения режиссера, его мироощущения, его нравственной, гражданской позиции по отношению к происходящим событиям. Одиночные этюды на беспредметное действие с одной стороны направлены на освоение элементов актерского мастерства, с другой - режиссерского, так как исполнитель в нём сам действует в предлагаемых обстоятельствах и сам является его постановщиком. При освоении замысла парных или групповых этюдов задача усложняется, как в поведении актера, так и в режиссерском решении этюдов, так как здесь появляется партнер или несколько действующих лиц и необходимо выстроить не только логику действий каждого исполнителя но и выстроить между ними взаимодействие. Очень важным является выстроить общение между исполнителями, в основе которого непременно лежит конфликт, и здесь определение сверхзадачи режиссером является тем фарватером, который направляет всё поведение актеров по сквозному действию, по событиям, происходящим в этюде, к сверхзадаче, которая выражает нравственную, гражданскую позицию постановщика данного этюда. Парные и групповые этюды направлены на раскрытие взаимоотношений партнеров, на непрерывность их взаимодействия, выстраивание условий этих отношений, здесь очень важным являются те приспособления, которые режиссер совместно с актером находит, выстраивая взаимоотношения партнеров в условиях органического оправданного молчания.



Замысел парного, группового и массового этюдов, построение в них событий, определение сюжетной линии, построение конфликта, борьбы действующих лиц за свои взгляды имеет для режиссера определяющее значение в воплощении сверхзадачи этюда. Режиссер создает актерам условия, в которых они действуют, используя необходимые выразительные средства, иногда использует музыку как одно из средств организации сценического действия, свет, организует для исполнителей сценическое пространство для их наиболее правдивого поведения на сцене. Следует отметить, что замысел и постановка массового этюда является для режиссера наиболее сложным этапом в работе над этюдами, так как количество участников увеличивается в несколько раз и режиссеру нужно выстроить поведение каждого исполнителя в определенных в предлагаемых обстоятельствах. Массовый этюд ставит перед его исполнителями общие художественные задачи: умение найти свое место в общей художественной композиции, определить логику своего поведения в массе, когда нужно привлечь к себе всеобщее внимание, или, напротив, стать незаметным, отступить на второй план и так далее. В массовом этюде режиссер также применяет некоторые выразительные средства, элементы воплощения, поиск пластической выразительности, определённых мизансцен, темпа и ритма, в котором действуют исполнители. В массовом этюде важно выстроить действия, события по нарастающей степени напряженности с учетом восприятия зрителями. Режиссеру этюдов необходимо осуществить и литературную запись создания своего этюда, начиная от замысла до его воплощения по тем компонентам, которые он решал на протяжении всей работы.

#### **Тема 4. Режиссура номера как части программы культурно-досуговой деятельности и театрализованного представления**

##### ***Особенности работы режиссера над номером как частью культурно досуговой программы.***

В сценарии театрализованного представления, либо культурно-досуговой программы номер можно определить как отдельный отрезок действия, обладающий собственной внутренней структурой. Композиционное построение номера соответствует структуре любого драматического действия. В нём может быть экспозиция, затем завязкой действия, его развития, исходя из конкретного материала и задач постановщика кульминационным моментом является наивысшая точка напряжения, обнажение конфликта, приводящие его к относительной завершенности, то есть к финальному событию. В номере может иметь место пролог и эпилог. Мы можем отметить, что номер строится по всем законам драматургии. Безусловно, номер является составной частью культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Материалом для создания номера могут служить литературное произведение: стихи, песни, басни, сказки и так далее. Критериями отбора художественного материала для инсценировки номера является высокая концентрация содержание материала, его краткость, идейно-тематическая направленность, событийность, образность языка, наличие конфликта, современность звучания проблемы, эмоциональность восприятия произведения.

Следует отметить, что материалом для создания номера являются не только литературные, речевые номера, но и музыкальные, пластико-хореографические, смешанные «оригинальные» номера. Видовых групп может быть великое множество. Без видовых признаков невозможно определить и жанровых особенностей мизансценирования выбранного материала. Общими принципами и законами мизансценирования материала является:

- замена описательного ряда зримым;
- нахождение драматического и духовного эквивалента произведения;
- созвучность гражданской позиции режиссера с позицией автора;
- определение сюжетного и композиционного построения, жанровой принадлежности произведения, создание параллельного ряда;
- передача описательных моментов с помощью театральных выразительных средств (мимика, действия актера, его внутренние монологи, декорация, бутафория, смысловые акценты, музыкальные, шумовые, световые и другие средства технической выразительности).

Важнейшими направлениями театрализации как основного метода режиссера является художественная организация материала, заключающая в себе органический синтез средств идейно-эмоционального воздействия. При этом ведущими выразительными средствами, создающими особый вид театрализации являются иносказательные выразительные средства: символ, метафора, аллегория, с помощью которых режиссер создаёт в номере, в театрализованном представлении полнокровный и многогранный мир эстетических ценностей.

Крупнейший театральный режиссер и педагог Г.А. Товстоногов, неоднократно ставивший театрализованные представления и праздники на стадионах и концертных залах Ленинграда, был озабочен образным решением большинства эпизодов в своих постановках. Он считал, что искусство внешнего правдоподобия умирает, что возникает театр другой, поэтической правды, требующий максимальной очищенности, точности, конкретности выразительных средств. «Любое действие, – считал Г. А., – должно нести в себе огромную смысловую нагрузку, не иллюстрацию. Тогда каждая деталь на сцене превращается в реалистический символ».

Мысль Товстоногова имеет прямое отношение к театрализации. Поэтическое, философское, документальное звучание отдельных театрализованных номеров, театрализованных представлений требует от режиссера знания закономерностей использования иносказательных выразительных средств и их отличия друг от друга. Символ, метафора, аллегория являются основными выразительными средствами иносказаний. Они проявляются в особом характере переживаний, вызванных художественным образом. Метафорическая образность заключает в себе понятие, где ассоциация вводит в изображение подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания.

Работая над учебным спектаклем-концертом «зримая песня» Г. А. Товстоногов требовал от студентов не иллюстративного перенесения текста песни на сцену, а режиссерского осмысления его, создания художественного образа, основной мысли – сверхзадачи. Поэтому главным принципом театрализации песни, делающим «зримую песню» действием является образное её решение. Надо отметить, что содержанием песни является стих и мелодия. В театрализации стиха и песни много общего, но они не равноценны, так как поэтический и музыкальный строй песни требует более сложной, синтетической образности, где есть слова, ритм, мелодия, пластика, требуется комплекс выразительных средств, при помощи которых режиссер воплощает событие, о котором говорится в песне.

Образное решение сверхзадачи режиссера проходит в замысле постановки зримой песни следующие этапы:

- определение сверхзадачи режиссёра, созвучной авторской идее;
- определение предлагаемых обстоятельств ( эпоха, время, события);

– определение линии действия и противодействия, то есть главного конфликта, предмета борьбы; эмоционального отношения к действующим лицам и их поступкам, построение действия согласно событийного ряда;

– определение жанра, построение ассоциативного ряда и нахождение образного строя главной мысли театрализованной песни, то есть её сверхзадачи.

***Режиссерский замысел номера, идейно-тематический анализ литературного материала.***

Режиссерский замысел будущей постановки номера начинается с поиска социально значимой проблемы и произведения, отражающего эту проблему. После того, как выбор литературного материала сделан, начинается его анализ. Режиссер определяет тему произведения, авторскую идею, определяет конфликт, выделяет проблему, анализирует композицию стиха, исходя из сверхзадачи будущей постановки (для кого я ставлю, что я хочу сказать зрителю). Как развивается событийно сверхзадача будущей постановки номера, через какие события она выстраивается, какое событие является предшествующим, что лежит в завязке, как происходит развитие действия, через какое событие, как выражается кульминационное событие, где обнажается конфликт, вскрывается открыто борьба противоборствующих сторон и что за событие приводит к развязке, к финалу. В произведении чаще всего есть пролог и эпилог и их необходимо также определить режиссеру. Очень важно вылить по событийному ряду сквозное действие, ведущее к сверхзадаче. точное, четкое определение режиссером сверхзадачи является основополагающим условием всей дальнейшей аналитической работы. Безусловно, в идейно-тематическом анализе произведения необходимо выявить и понять режиссеру все предлагаемые обстоятельства, в которых оно было написано (эпоха, время, события), изучить

произведения автора, его боль и радость, понять, что он отстаивал, за какие идеалы боролся. Режиссер должен понять, какое событие послужило толчком к написанию данного произведения, что испытал автор, какие чувства заставили его взяться за создание данного произведения.

Вторым этапом режиссерской работы является создание замысла постановки будущего номера. Уже при анализе литературного материала (далее будем называть «стиха»), режиссер выстраивает в своем воображении ассоциативные образы, которое потом и лягут в основу его постановки. В постановочной работе он должен увидеть, как будут происходить эти события на сцене, кто будет их носителем, какие будут актеры, кто из них будет играть главную роль, достаточно ли у него темперамента для передачи мыслей и чувств, которые заложены автором произведения и которые испытал и режиссёр, смогут ли актеры донести их до зрителя. Потому выбор актеров имеет определяющее значение в работе режиссера. Режиссер должен увидеть свою постановку в определенном месте действия, в условиях определенной сценической площадки, в декорациях; определить центральные мизансцены, которые будут созвучны его сверхзадаче; услышать музыкальное сопровождение отдельных сцен; определить световое решение, так как свет является ярким выразительным средством; должен увидеть актеров в определенных, соответствующих эпохе и событиям костюмах или элементах костюма. Может быть, на этапе замысла будущей постановки не всё сразу им определится, но постепенно режиссер приходит от этапа аналитического к практическому воплощению своего замысла.

## **Тема 5. Театрализованные представления и их особенности.**

### **Принципы и приемы режиссуры театрализованных представлений.**

План:

1. Особенности создания театрализованного представления.
2. Этапы драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения театрализованного представления: режиссерский замысел и режиссерское воплощение.
3. Иносказательные выразительные средства режиссерской работы над театрализованным представлением: символ, метафора, аллегория.

#### ***1. Особенности создания театрализованного представления.***

Главным действующим лицом всего творческого процесса создания программы является режиссер. Он – интерпретатор драматургии театрализованного представления и создатель сценической формы. Его задача заключается в том, чтобы сделать ее слышимой, зримой, эмоционально действенной. Оживление драматургического материала, превращение его в зримые формы живого сценического действия – пластического, словесного, музыкального, вокального, светотехнического – это и есть сценическая интерпретация.

Безусловно, театрализованное представление является авторским, оно возникает в результате деятельности сценариста и режиссера, нередко выступающих в одном лице, и, как правило, это сказывается на решении программы только положительным образом. Такая программа отличается своим оригинальным, авторским замыслом и решением общего художественного смысла, контекста, нового содержания и несет в себе новый эмоционально-смысловой образ. В основе авторства лежит личность режиссера, его мировоззрение, миропонимание и мироощущение.

## ***2. Этапы драматургической разработки и режиссерско-постановочного решения театрализованного представления: режиссерский замысел и режиссерское воплощение.***

Режиссерско-постановочная деятельность включает два этапа практической работы: режиссерский замысел, содержащий тематический анализ произведения, определение проблемы, конфликта, событийного ряда, литературных особенностей языка и стиля, характеристику действующих лиц, определение жанра, темпа и ритма будущей постановки, ее пространственного, мизансценического, пластического, музыкального, светового, шумового решения, определения сверхзадачи будущей постановки. Именно из сверхзадачи вырастает ощущение целого, и все элементы замысла объединяются вокруг единого корня, «зерна», как говорил В.И. Немирович-Данченко. Точно найденное «зерно», а в каждой постановке оно свое, заставляет работать режиссерскую фантазию. И в его воображении постепенно начинают возникать отдельные моменты будущей постановки, иногда они видятся смутно, иногда ярко, то возникает какая-то мизансцена, то вдруг почувствуется атмосфера какого-либо эпизода, то вдруг увидится какая-то деталь декорации. И так постепенно в воображении режиссера возникает замысел будущего театрализованного представления, либо культурно-досуговой программы.

При создании культурно-досуговых программ часто используются уже готовые сценарии, взятые из Интернета или из методической литературы. Такой сценарий требует проведения его тщательного анализа. Специалисту досуга необходимо будет привести его в соответствие с конкретными условиями его воплощения. Он может выступать только в качестве идеи, основы замысла, но он потребует обязательной доработки, изменений, внесения новых номеров и эпизодов.



Первый аналитический этап режиссерской деятельности в условиях, когда он является и сценаристом программы, реализуется им в ходе написания сценария, в котором органично сочетаются и литературные, и режиссерско-постановочные задачи. Два вида художественной деятельности объединяются единым творческим замыслом. Это очень важно потому, что замыслы сценариста и режиссера не всегда совпадают. Режиссерский замысел связан всеми узлами с идеей и сверхзадачей культурно-досуговой программы, ее современностью, актуальностью, с определенным социумом, для которого создается программа, поэтому режиссеру, если он использует в своей работе готовый сценарий, необходимо глубоко разобраться и глубоко проанализировать и понять замысел сценариста.

Второй этап режиссерской деятельности заключается в воплощении замысла. Самая интересная мысль, предвидения, которые режиссер выстраивает в своем воображении, не станут искусством, пока они не переведены в образную форму. Эта задача является главной для режиссера, как идейного руководителя. Волнующая его сверхзадача постановки, потребность высказаться по этому поводу, поделиться своими мыслями и чувствами со зрителем, найти в зале единомышленников, заставляет режиссера найти ту единственную, присущую только данной постановке форму, найти художественный образ сверхзадачи, которая будет волновать зрителя, заставлять размышлять его, пробуждать в нем эстетические чувства.

Воплощая свой замысел, режиссер должен понимать, что главным носителем концепции программы является актер. Именно он, по выражению К.С. Станиславского, является «единственным царем и владыкой сцены». Все другие выразительные средства он считал вспомогательными, поэтому задача режиссера заключается в верном распределении ролей. Девяносто процентов успеха, считал Станиславский, зависит от верного распределения ролей. Режиссеру

необходимо не просто довести до сведения актеров свой замысел, он должен увлечь им актеров, заразить своими мыслями и чувствами, взволновать их, сделать своими единомышленниками, а не просто исполнителями его воли.

Практический этап воплощения замысла режиссера включает в себя наличие масштабной актуальной темы, проблемы, яркого конфликта; верно определенной и волнующей сверхзадачи; точно выстроенного сквозного действия, ведущего к сверхзадаче; композиционного построения отдельных частей, создающих целое; разработки действенной основы актерской жизни на сцене; использования иносказательных выразительных средств (метафора, аллегория, символ); создания мыслительных ассоциаций так называемого «моста» между сценой и зрителем; мизансценирования; сценографии; музыкального решения; светотехнического решения; определения костюма для исполнителей; создания атмосферы для творческой работы всего коллектива исполнителей путем организации коллективно-индивидуального театрального творчества; написания постановочного плана; разработки музыкально-шумовой и светотехнической партитуры; создания монтажного листа; проведения технических, прогонных, генеральных репетиций; организации показа для зрителя.

Выполнение этих задач требует от режиссера не только владения профессиональными технологиями, но и огромного труда. Без любви к своему делу, без страстного желания сделать жизнь лучше, без любви к человеку, без самоотдачи нет этой профессии. Воплощение замысла требует разработки режиссерско-постановочного плана, который должен отвечать на три вопроса:

Первый: что я ставлю? /Анализ драматургического материала/.

Второй: зачем я ставлю? /Что хочу сказать зрителю/?

Третий: как я ставлю? /Способ решения практического воплощения сверхзадачи/.

Ответы на первые два вопроса были рассмотрены выше, когда мы рассматривали идейно-тематический анализ произведения.

Отвечая на третий вопрос – как я ставлю?, режиссер должен найти тот единственный способ решения сверхзадачи, который бы перевел литературный сценарий на язык зрелищной образности, найти приемы и выразительные средства, чтобы донести внутреннее содержание программы до зрителя. Надо понимать, что каждая тема имеет свое решение, свои выразительные средства, и задача режиссера определить их, а для этого необходимо иметь о них определенные знания.

### ***3. Иносказательные выразительные средства режиссера.***

Ведущими выразительными средствами являются иносказательные выразительные средства – символ, метафора и аллегория, которые помогают режиссеру в создании художественного образа на сцене, раскрытию полнокровного и многогранного мира эстетических и художественных ценностей.

Символ (от греч. symbolon – означает знак, пароль, цифра, черточка, сигнал, девиз, лозунг, эмблема, вензель, герб, шифр, марка, этикетка, ярлык, след, отпечаток, оттиск, рубец, шрам и т.п). Первоначально (в древности) это слово означало условный вещественный знак, понятный только определенной группе людей. Знаки всегда содержат в себе какое-то значение. В сознании человека должно быть представление о содержании этого знака. Только понимая смысловое значение знака, режиссер может использовать его как средство эмоционального воздействия.

Некоторые художники усматривали в знаке не смысловую, а только ассоциативную связь со зрительским восприятием. На определенном восприятии цвета строил свою музыку композитор Скрябин. Художник Сезан считал, что можно легко добиться ощущения

тяжести и глубины известными геометрическими фигурами. Конечно можно допустить, что так оно и есть. Знаки линий, цвета, формы и т.п. могут быть связаны с определенным эмоциональным состоянием, которое они вызывают, но наибольшее воздействие названные знаки оказывают на человека только тогда, когда они воспринимаются не сами по себе, а в определенном содержательном контексте.

Символы строятся на параллелизме явлений, на системе соответствий, ему присуще метафорическое начало, но оно в символе обогащено глубоким смыслом. Символ рождает ассоциацию, поэтому в режиссуре театрализованных представлений он занимает важное место как средство выражения художественного образа. Чаще всего используется режиссерами в решении каждого номера, эпизода, в кульминации и финале театрализованного представления, а также в его художественном оформлении. Создание в сознании человека смысловой и эмоциональной параллели происходящему явлению, невольное замещение его уже знакомым синонимом, заставляет зрителя домыслить то, о чем только заявлено, обозначено. От уровня его интеллекта, эрудиции, жизненного опыта, эмоциональности во многом зависит оценка происходящего.

Другое важное выразительное средство для режиссера – метафора. В ее основе лежит принцип сравнения. Различаются три типа метафор: метафора сравнения, где определенный объект сопоставляется с другим («колоннада рощи»); метафора-загадка, когда объект замещается другим объектом («Били копыта по мерзлым глазищам» – вместо по «булыжникам»); метафора, в которой объекту приписываются свойства других предметов («Ядовитый взгляд», «Жизнь сгорела»).

Надо отметить, что в жизни, в разговорном языке, мы почти не замечаем метафор, они стали в нашем общении привычным явлением (жизнь прошла мимо, время летит). Другое дело в творчестве – она должна быть активной, будить воображение, раскрывать образное

мышление. Цель метафоры – создание образного строя, поэтическое углубление мысли, позволяющее режиссеру довести свое решение до философского обобщения. Именно метафора может придать реальному факту художественное осмысление, его толкование и восприятие.

Мысль, облеченная в метафору, может быть выражена через планировку, конструкцию, деталь, свет, через их соотношение и сочетание. «Внешнее оформление спектакля должно быть построено на поэтическом начале, – говорил В.И. Немирович-Данченко, – надо дать провинциальному дому не натуралистическое, а наполнить его поэтическим настроением. Солнечная гамма света, заливающая все, – и минимальное количество предметов».

Метафора может быть выражена средствами пантомимы. Э.В. Вершковский приводит пример решения метафоры, созданной танцевальным коллективом Ленинграда под названием «Укрощение реки», где девушки в блестящих трико с голубыми лентами в руках олицетворяли пластический образ взбушевавшей водной стихии. Воде преграждали путь строители, они боролись с водной стихией, пока не укротили ее. Метафора пантомимы может стать обобщающим художественным образом только в том случае, если в ее действии заложена борьба, это придает действию динамику, образную пластику и монументальность.

Метафора может быть также выражена через построение мизансцены, которая требует особенно тщательной разработки пластических движений и словесного действия для создания обобщенного художественного образа режиссерской мысли. Метафора в актерской игре продолжает оставаться действенным образным средством. Она используется в различных формах культурно-досуговой деятельности, таких как агитбригада, политический театр и др. В основе этих метафор лежит гротеск.

Важное место в искусстве театрализации режиссера занимает аллегория.

В поэтическом словаре А. Квятковского аллегория определяется как иносказание, изображение отвлеченной идеи посредством конкретного отчетливо представляемого образа.

Любое понятие – мир, жизнь, надежда, смерть и т.д. может быть представлено с помощью аллегории. Аллегория всегда предполагает двухплановость. В ней содержится художественный образ – это первый план, а второй план заключает в себе иносказание. Аллегория, ее применение как выразительного средства, уходит в давнюю историю, в театр французской революции. Советские режиссеры использовали аллерию в массовых праздниках 20-х годов (сжигали гидру контрреволюции в театрализованном представлении).

Рассмотренные выше символ, метафора, аллегория являются основными средствами иносказаний. Они проявляются в особом характере переживаний, вызванных художественным образом, когда в ассоциации возникает подтекст, второй план, придающий изображению переносный смысл, превращающий его в форму иносказания. Основной принцип отбора иносказательных выразительных средств режиссером происходит с учетом восприятия конкретных зрителей, их жизненного опыта, образования, культуры.

## **Тема 6. Выразительные средства в работе режиссера над театрализованным представлением.**

План:

1. Выразительные средства режиссера в создании театрализованного представления: мизансценирование, декоративно-художественное оформление, световое и музыкальное решение, сценический костюм и др.

2. Работа с актерами и с другими исполнителями.

3. Организация прогонных, технических и генеральных репетиций.

4. Составление монтажной партитуры для воплощения театрализованного представления.

5. Генеральная репетиция как завершающий этап постановки театрализованного представления.

### ***1. Выразительные средства режиссера.***

Важным выразительным средством является мизансценирование как наиболее трудоемкая авторская часть режиссуры. Она должна быть направлена на «создание и оживление внутренних предлагаемых обстоятельств» произведения, на «воссоздание, – по Станиславскому, – жизни человеческого духа». В мизансценировании проявляются все профессиональные режиссерские качества – мировоззрение, его миропонимание и мироощущение, художественный вкус, методы освоения драматургического материала, жизненный и профессиональный опыт, уровень авторского подхода к созданию театрализованного представления.

«Мизансцена» (француз. *mise en scene* – расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и к зрителям в тот или иной момент сценического действия. Мизансцена – это язык режиссера, средство визуально-образного отражения и выявления идейно-художественного замысла произведения. Ее структура состоит из следующих элементов: поза (телоположение человека в пространстве, движение, перемещение во времени); жест, мимика. На основе этих опорных элементов рождается пластический образ, отражающий быт, уклад жизни той или иной эпохи, манеры общения и поведения людей, образ их мышления, ношение одежды и другое.

На искусство мизансценирования влияет фактор сценического пространства с его трехмерной структурой – шириной, глубиной, высотой. Это рождает различные типы и виды мизансцен –

горизонтально-плоскостные, глубинные, вертикальные. Мизансцены могут иметь в зависимости от решаемых задач геометрические конфигурации: круг, полукруг, скобка, диагональ, каре, зигзаг, спираль, змейка, симметричные и ассиметричные, параллельные и перекрестные линии. Бытовые мизансцены, решаемые в таких местах действия, как комната, кабинет и т.д., как правило, тяготеют к ломаным линиям, они связаны с решением определенной ситуации, с ее внутренним ритмом.

На мизансценирование оказывает влияние жанр сценической постановки: они могут быть героическими, трагическими, метафорическими, гиперболическими, юмористическими, романтическими, выражающими во внешнем построении их внутреннюю суть. Разновидностей мизансцен существует великое множество, они рождаются самой жизнью и отражают ее в пластических образах. Это подтверждают произведения живописи, скульптуры, монументального искусства. В поисках яркой образной мизансцены режиссер должен обращаться к лучшим произведениям других искусств. Важное значение в технологии мизансценирования имеет ракурс – это положение исполнителя на сцене относительно зрительного зала. Динамика сменяемости ракурса мизансцен (фас, полуфас, профиль, полупрофиль, частичный или полный разворот спиной к зрителю) обеспечивает художественное восприятие зрителем событий и содержания, заключенных в таких мизансценах.

Режиссер, работая над созданием мизансцены, должен учитывать размеры сценической площадки и зрительское восприятие. Традиционная театральная сцена требует учета планов сценического планшета – авансцены, когда действие происходит на очень небольшой дистанции от зрителя, первого плана сцены, соответствующего первой паре кулис, главной осевой точки, делящей сцену на левую и правую стороны (здесь хорошо воспринимаются мизансцены небольшой группы исполнителей), второго плана сцены – центра, здесь должно



происходить основное сценическое действие. На третьем плане, глубинной части сцены режиссер, как правило, выстраивает массовые пластические композиции.

Надо отметить, что все способы, виды мизансценирования – это не застывшее, а развивающееся явление, они не знают творческих ограничений, поэтому можно считать их условными. Но такие условия мизансцены как жизненная основа, ее действенность, ее выразительность и образность являются определяющими.

Мизансценирование тесно взаимосвязано с декоративно-художественным решением сценического пространства, т.е. сценографией. Искусство художественного декорирования зрелищных представлений в своем развитии прошло путь от буквальной изобразительности до искусства художественной условности. Современная сценография все больше тяготеет к лаконичности, к принципу минимализма, предельной точности создания сценического образа, раскрытия его с помощью художественных деталей, раскрывающих сверхзадачу и цель представления. Режиссеру совместно с художником необходимо организовать сценическое пространство, отражающее суть времени, эпохи, традиции. В технологии декоративного оформления, сценографии сложились такие формы, как живописные декорации – плоскостное изображение какого-либо сюжета, пейзажа на холсте; конструктивные декорации – объемные инженерно-технические сооружения, устанавливающиеся на планшете сцены, символизирующие какой-то художественный образ; динамические декорации, в основе которых лежит движение, перемещение и трансформация детали или всех декораций, меняющих семантический смысл того или иного блока, эпизода представления; игровые декорации, представляющие собой художественные детали, имеющие непосредственное отношение к сценическому действию исполнителей (атрибутика, реквизит); световые декорации, создающие

определенную атмосферу сценического действия (рассвет, закат, сумерки, ночь, снег, дождь); фото-видеодекорации, в которых оформление сценического пространства происходит с помощью проекционной аппаратуры; внерамповые декорации, когда декоративные элементы оформления осуществляются за пределами сцены: оформление фойе, залов, гостиных, оформление улиц, парков, площадей.

Местом проведения культурно-досуговых программ и театрализованных представлений может быть любая открытая площадка и в закрытом помещении – кафе, музей и т.д. Главным критерием организации таких программ является обеспечение комфортности для восприятия зрителей, их общения и активного участия.

Одним из сильнейших средств выразительности в режиссерско-постановочной деятельности является свет. Световое решение тесно переплетается с декоративно-художественным оформлением сценического пространства. Он не только иллюстрирует то или иное действие на сцене, но является средством, раскрывающим художественный образ представления. Возможности, которые представляет современная проекционная аппаратура, позволяют создать динамическое и образное раскрытие поставленной сверхзадачи. Различные спецэффекты – летящие облака, падающий снег, летящие птицы и т.д., создают необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия зрителем. Технология светового решения требует не только соответствующей аппаратуры, но и особого специалиста-светотехника. Режиссер в процессе постановочной деятельности создает световую партитуру, в которой отражаются все световые эффекты во времени и пространстве сценического представления.

Значительное место в решении художественного образа культурно-досуговой программы и театрализованного представления

занимает музыка. Она дает возможность режиссеру создать необходимую эмоциональную атмосферу для восприятия зрителей. С помощью нее режиссер ведет внимание зрителей к сверхзадаче, акцентирует на узловых событиях, моментах темы, раскрывает социальную природу конфликта. Музыка определяет место и время действия, служит характеристикой персонажей, несет прежде всего образную смысловую нагрузку программы или театрализованного представления. Она может быть самой разнообразной: торжественной, героико-романтической, празднично-развлекательной, лирической и т.д. Каждая тема представления требует своего музыкального решения. Чрезмерное увлечение музыкой, иногда на протяжении всей программы, снижает уровень восприятия зрителей. Музыка может быть использована режиссером как самостоятельное средство выразительности в необходимых моментах программы и как средство, находящееся в слиянии с другими выразительными средствами: слово, танец, движение, видеоряд, смена декораций, света. Такое соединение углубляет эмоциональное состояние, окрашивает его поэтическим звучанием, рождает пластический образ, активизирует восприятие зрителей.

Музыкальное решение зависит от темы, отношения режиссера к проблеме и сверхзадаче, от жанра, она выражает личностное мироощущение режиссера. Музыка может по-разному использоваться в программе, например в музыкальном вступлении, направленном на раскрытие идейно-тематического содержания программы, на активизацию эмоционального восприятия зрителем. Музыка может быть направлена на развитие действия и представлена в виде художественного номера какого-либо вида искусства, требующего музыкального номера или музыкального решения. Музыка в режиссерском решении может быть использована как напоминание, как лейтмотив, раскрывающий сквозное действие программы, как прием

формирования устойчивого эмоционального отношения к освещаемому событию. Музыка может служить для раскрытия самой наивысшей точки напряжения развития действия, его конфликта, кульминации.

Музыка может использоваться в финале театрализованного представления для разрешения конфликта. В зависимости от цели она может быть апофеозно-торжественной со всевозможными зрелищными эффектами. Музыка может быть и просто музыкальным номером программы, и музыкальным фоном действия, и музыкальной иллюстрацией отдельных эпизодов программы и т.д. Технологический процесс музыкального обеспечения представления является трудоемким, связанным прежде всего с созданием целостной музыкальной партитуры для всей программы.

Музыкальная партитура должна быть рассчитана очень точно по времени (от секунды до минут), поэтому для профессионального обеспечения музыкальной партитуры (отбор музыки, создание фонограммы, музыкальной партитуры) требуется особый специалист – звукорежиссер, способный осуществить монтаж различных музыкальных фрагментов и воспроизвести их в определенном месте программы в необходимое время и нужного тембрального и звукового качества.

Костюм – как выразительное средство, обладающее особыми художественно-декоративными свойствами. Костюм для древних греков был эталоном красоты, совершенства человеческого тела. Важным было соблюдение пропорций, гармоничного соотношения частей и целого. Костюм во все времена отражал быт, эпоху, национальный характер, различия сословий и т.д.

Сценический костюм всегда несет в себе образ персонажа. Он является одновременно и элементом пластики, и зрелищно-декоративным элементом. Характер персонажа, манера общения и поведения говорят нам о времени, эпохе, быте данного персонажа.

Сценические костюмы можно охарактеризовать как: исторический костюм, современный, народный (национальный), ретро-костюм, официальный, повседневный, вечерний, праздничный, военный, рабочий и т.д. Костюм может быть подлинным или стилизованным, отражающим общие типичные черты костюма, определенного временем (исторический, национальный костюмы). Ретро-костюм также может быть аутентичным или стилизованным какими-то типичными деталями костюма. Военный не столь далекого от нас времени костюм используется в зависимости от возможностей и замысла режиссера также и подлинный и отдельные его детали (пилотка, гимнастерка, ремень, сапоги). Вечерний костюм предполагает романтичность и некоторую свободу форм. Рабочий костюм часто является выражением принадлежности к той или иной профессии. Костюм, созданный на основе сказок, допускает моделирование его на основе собственных представлений об образах сказки.

Все приведенные выше выразительные средства направлены на создание художественного образа программы, на раскрытие ее смыслового содержания, на формирование эмоционального отношения зрителей к заявленной проблеме, их оценки. Они не являются застывшими, а могут варьироваться режиссером согласно его замыслу.

## ***2. Работа с актерами и с другими исполнителями.***

Синтез выразительных средств, знание их внутренней структуры и возможностей их применения в театрализованном представлении требует от специалиста социокультурной сферы режиссеров-постановщиков профессиональных контактов с художником-сценографом, композитором, звукорежиссером, художником по свету, дизайнером по костюму и другими техническими работниками. Режиссер должен увлечь их своим творческим замыслом и найти определенный подход к каждому исполнителю и участнику будущего представления. Задачи, которые ставит режиссер, должны быть им

понятны, согласованы и приняты. Режиссер должен уметь прислушиваться к советам профессионалов, уметь использовать их профессиональные знания в постановке программы. Задача режиссера – сделать их не просто исполнителями его воли, а сотворцами. Только в атмосфере сотворчества возникает взаимопонимание, направленное на конечный результат.

### ***3. Организация прогонных, технических и генеральных репетиций.***

Важным практическим этапом воплощения замысла является составление режиссером точного графика репетиций, в котором планируются репетиции по отдельным номерам, эпизодам, блокам, устанавливаются точные площадки проведения репетиций, затем время проведения технических репетиций на основной площадке, где будет проходить само представление, прогонные и генеральная репетиция. Этот график доводится до сведения всех занятых в программе участников. Организация и проведение полноценных репетиций с соблюдением разработанного графика является функциональной обязанностью режиссера, залогом будущего успеха программы.

Первые репетиции начинаются с застольного периода, когда идет анализ материала, устанавливаются мировоззренческие позиции между актерами и режиссером, идет процесс не только аналитического восприятия материала, но обязательно поиск эмоционального, чувственного отношения к происходящим событиям, определяются задачи, сквозное действие, ведущее к сверхзадаче. Задача режиссера – донести свой замысел до актера, увлечь их. Затем проходят репетиции по отдельным номерам, эпизодам, где уточняется линия поведения актеров, и на этих репетициях уже постепенно приходят на помощь актерам и технические службы, где также идет поиск всех выразительных необходимых для данного действия средств. Режиссер

при необходимости может назначить репетиции для отдельных исполнителей.

Технические репетиции проводятся режиссером с целью определения всех выразительных средств, устанавливаются декорации всех элементов оформления, их перемены в той или иной момент сценического действия, проверяется вся техническая часть – свет, звук, трансляции кадров через проекционную аппаратуру. На этих репетициях устанавливается связь между отдельными номерами, их соединение, монтаж с целью создания целостного восприятия всего представления. Затем происходит не только дальнейшее объединение всех выразительных средств представления, но происходит и их корректировка, уточняются мизансцены, действия актеров с использованием всех технических выразительных средств. И здесь играет огромную роль составление режиссером монтажного листа будущего представления. Известный режиссер массовых театрализованных представлений И.М. Туманов предлагает монтажный лист из следующих компонентов.

Первый – номер по порядку. Нумерация необходима при проведении монтажных репетиций, когда все службы постановочной части пользуются в общении цифровыми обозначениями. Второй – эпизод, его название точно соответствует сценарию и режиссерскому плану. Третий – название номера и его характер. Здесь указываются автор и наименование произведения. Четвертый – выписываются исполнители, солисты, коллективы. Пятый – кому поручается аккомпанемент этого номера. Здесь желательно указывать необходимость оркестровок, а если номер идет под фонограмму, нужно дать порядковый номер фонограммы. Шестой – заносятся все тексты, исполняемые на сцене, звучащие по радио. Сюда же выписываются дикторские тексты. Седьмой – записывается потребность в киноматериалах, с указанием характера ленты и формата.

Восьмой – указывается, в каком сценическом оформлении проходит номер. Девятый – свет. Заполняется световое решение каждого номера. В этой же графе записываются постановочные эффекты. Десятый – костюмы для их исполнителей. Сюда же заносятся все аксессуары костюма (кобура, веер и т.п.). Одиннадцатый – бутафория и реквизит. Двенадцатый – примечания. Некоторые режиссеры называют монтажный лист режиссерской партитурой.

#### ***4. Составление монтажной партитуры для воплощения театрализованного представления.***

Монтажная партитура включает в себя пять граф монтажного листа: эпизод, номер, исполнителя, аккомпанемент, киноролики. Музыкальная партитура способствует общему развитию темы программы, обогащает ее, усиливает эмоциональное влияние на зрителей. Поэтому очень важно отобрать такие произведения и таких исполнителей, которые обеспечивали бы динамику программы и темперамент действия. Режиссер должен уметь при отборе музыкального материала отказаться от всего, что будет тормозить развитие действия программы.

После составления монтажного листа проводятся прогонные репетиции. Задачей режиссера является дать возможность исполнителям ощутить целостное действие, перспективу его развития, почувствовать атмосферу, в которой актер действует, ощутить темпоритм действия, проверить точность использования выразительных средств. Режиссеру необходимо выдерживать и не останавливать сценическое действие, но отмечать, записывать все свои замечания по ходу этого действия, а также все моменты точного попадания выразительных средств, их слияния в единое непрерывное действие с актером. Замечания режиссер доводит до всех исполнителей, и снова происходит корректировка сценического действия, его темпоритма, уточнение и репетиции по замечаниям.



## ***5. Генеральная репетиция как завершающий этап постановки театрализованного представления.***

Генеральная репетиция является завершающим, очень важным этапом работы режиссера над воплощением замысла театрализованного представления. На ней должно все происходить так, как на самом представлении со зрителем. После ее проведения режиссер осуществляет анализ всего действия, дает замечания исполнителям или техническому персоналу. В случае необходимости режиссер может назначить отдельные репетиции, после которых проводится вторая генеральная репетиция.

Итогом всей режиссерско-постановочной работы является показ театрализованного представления зрителям, во время которого режиссер может находиться в зале, на сцене, рядом с техническими работниками, т.е. там, где требуют обстоятельства.

После показа режиссер, с учетом восприятия театрализованного представления зрителем, проводит анализ всех достоинств и недостатков программы.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **3.1 Лабораторные и индивидуальные занятия**

**Тема 2. Сценическое действие как основа творчества**  
**Элементы сценического действия. Психофизическое действие актёра. Исполнительский тренинг и его значение для овладения сценическим действием. Сценическое внимание. Упражнение**

Внимание в жизни произвольное и непрерывное. Сценическое внимание произвольное, зависит от нашего волевого усилия, потому что в сценической жизни существует очень много обстоятельств, которые не дают сконцентрироваться, отвлекают внимание. Внимание

необходимо исполнителю в течение всего нахождения на сцене (внимание к партнеру, реплика).

Необходимо научиться быть сконцентрированным, внимательным и уметь абстрагироваться от всего. Этому способствуют следующие упражнения:

печатная машинка;

каталог предметов;

вороны и воробьи;

колесо внимания (огромный, средний, малый) и др.

### ***Сценическое действие. Упражнение.***

Основой творчества является действие. На сценической площадке исполнителю необходимо действовать внутренне (словесно) и внешне (физически), а не пробовать думать о чувствах, когда актёр начнёт играть чувство, это будет наигрыш — признак ремесла и штампа.

Студент должен понять, что на сцене нельзя действовать в целом, следует действовать обоснованно, продуктивно. Чтобы начать действовать, нужно знать, чего я хочу, для реализации своего желания должен быть объект и стремление к действию, только при этих условиях возможно исполнить свои желания.

Схема действия: желание — стремление — задача — действие.

*Упражнение: а) осмотреть помещение, померить шагами, а затем выполнить это задание с постановкой цели (для чего); б) осмотреть помещение, чтобы разместить выставку, обменять квартиру и т. д.*

### ***Упражнение на чувство правды, логики действия, этюды.***

Исполнителю необходимо добиться правды искусственных действий и чувств. Сценическая правда должна быть настоящей, как в жизни, но с учётом творческой задумки.

Упражнение на развитие чувства правды, логики и последовательности действий (физических) с воображаемыми

предметами (на выбор): а) вдеть нитку в иголку и шить; б) стирать бельё в тазу, отжимать бельё; в) пить чай с лимоном; г) рубить дрова и др.

### ***Развитие творческого воображения.***

Творческая деятельность исполнителя возникает и проходит в плоскости воображения и фантазии. Фантазия — это мысленные представления, которые переносят нас в исключительные условия и обстоятельства, которых мы не знаем, не проживали и не видели, которых не было у нас в реальности. Представление — воссоздание того, что было пережито или мы видели, что знакомо нам.

Изучение и усвоение элементов представления происходит в следующем порядке:

1. Развитие представления в реальной плоскости
2. Развитие представления и фантазии в воображаемой плоскости
3. Видение внутреннего зрения (кинолента видений)

### ***Развитие воображения в реальной плоскости.***

Оно должно быть активным, логичным и последовательным, целенаправленным. Студент должен дать конкретный ответ на вопрос где, когда, почему, как, чего - это пробуждает воображение.

Упражнения: а) смена времени суток: ночью, в темноте, при свечах. У каждого в руке воображаемая свеча, фонарик; б) Смена времени года. Лето жаркое, слишком жаркое, невыносимо жаркое. Зима. Холодно. Сосульки, весна.

Студент должен придумать этюды на фантазирование предметов: зонт, газеты, скамейка, и другие. В этюде должны быть действия и должна быть построена линия действия.

### ***Развитие представления в реальной плоскости.***

Упражнения на предметы, глаголы. Необходимо следить, чтобы предмет был главным, чтобы на нём строился весь сюжет. Придумать линию действия с событием, конфликтной ситуации. Предметы: часы,

зонт, ключи, лотерейный билет, букет цветов, прилавок, касса, пиджак, туфли, лужа, ров, ручей, собака, камень, змея (действовать как с воображаемыми предметами).

Упражнение: логично оправдать связь слов и придумать линию действия с событием и конфликтом. например: газета - прятать - вот горе! Книга - выбрасывать - так лучше; облигация - искать - вот так, да; телефон - ждать - вот досада; деньги - считать - ничего не понимаю; стул - убирать - я так и знал. Действовать с воображаемыми предметами, причём последние слова произносятся вслух.

Каждый студент приносит на практические занятия свою задумку и проигрывает линию действия. в этюде должно быть событие (что-то случилось).

### ***Развитие представления и фантазии в плоскости воображения.***

Характерность. На занятиях разыгрывается упражнение «Игры предков». Успех игры зависит от фантазии студентов. Отсутствие ограничений и жестких условий игры способствует развитию и проявлению фантазии, смелость, своеволие и других качеств. Задание даёт преподаватель. все студенты - «племя предков», разговаривают на первобытном языке.

Этапы игры: а) распределение ролей, придумывание характерных черт для своего героя (возраст, внешний вид, линия поведения); б) выбор поводыря племени, соревнования сильнейших за право быть поводырем; в) праздник огня, посвященный новому поводырем; г) изгнание злых духов, принесение жертвы Богу здорового духа; посвящение в члены племени.

Студент должен создать внутреннюю характерность (Я в предлагаемых обстоятельствах); определить характер действующего лица, зерно, эмоциональную сущность образом, так как поступки, действия возникают из характера действующего лица.

### **Тема 3. Создание этюдов на органическое молчание на основе жизненных наблюдений: одиночного, парного, массового**

#### ***Сценическая наивность, взаимодействия со словом. Этюды.***

Чтобы развить сценическую наивность, необходимые жизненные наблюдения. Наивность искренне проявляется у детей. К.С. Станиславский говорил, что дети знают то, во что они могут поверить, и то что необходимо не замечать. Воспринимать то, что видишь как настоящее на сцене - обязательное условие.

Этюды на сценическую наивность:

- птичья ферма ( куры, гуси, утки, петух и др.)
- скотоводческая ферма
- зоопарк
- цирк
- оркестр
- оживление витрины
- мастерская игрушек.

Эти упражнения, кроме наивности и веры развивают внимание, наблюдательность, способность находить характерные черты образа.

#### ***Предлагаемые обстоятельства, “если бы”, “чтобы”.***

##### ***Упражнение.***

Отношения - это своеобразное воздействие одного на другого при непрерывной внутренней взаимосвязи. Складывается из отдачи и восприятие.

Отношения - действия двухсторонние, необходимо следить за каждым внутренним и внешним действием партнера и незамедлительно реагировать и вносить изменения в свои действия. Отношения - действие непрерывная.

Органический процесс отношений складывается из 5 моментов:

- ориентирование в окружающих условиях
- привлечение к себе внимания объекта

- выявление настроения объекта
- передача своих мыслей, эмоций
- отзыв объекта.

### ***Характерность. Сценические этюды.***

На занятиях разыгрывается упражнение «игры предков».

Этапы игры: а) распределение ролей, придумывание характерных черт для своего героя ( возраст, внешний вид, линия поведения); б) выбор поводыря племени, соревнования сильнейших за право быть поводырем; в) праздник огня, посвященный новому поводырем; г) изгнание злых духов, принесение жертвы Богу здорового духа; посвящение в члены племени.

Посвящая в члены племени, возобновляя обычаи жизни племени предков, исполнители через игровые ситуации должны передать установленные нормы, характер и особенности отношений в племени, необходимо добиться от студентов понимание действий в зависимости от внутренней и внешней характерности образа.

### ***Составление необычного монолога.***

Студент должен выбрать любой неодушевленный предмет и придумать рассказ от первого лица, которым выразительно определен конфликт, построен событийный ряд, найдены поведенческие характеристики, пластическое решение предмета ( будильник, парус, волна, шарик, зонт и другие).

Основная цель - развитие творческого воображения и исполнительского мастерства студентов.

## **Тема 5. Режиссерская задумка номера. Идеино-тематический анализ литературного материала.**

***Определение особенности отношений между действующими лицами в номере.***

Уточнение конфликта роли в связи с режиссерской задумкой, определение сверхзадачи роли и сквозного действия. Выявление взаимоотношений между героями, установление предмета борьбы между действующими лицами, определение задач, анализ текста, раскрытием подтекста.

### ***Отбор художественного произведения для инсценировки.***

Смешанные жанры. особенности работы над зримым стихотворением, песни, массовые сцены. Первый и второй планы. Темпоритм. Использование в работе над номером фольклорного материала ( мелодии, стихи, хороводы, забавы)

### ***Постановка зримого стихотворения.***

Поиск выразительного зрелищного решения стихотворения. Проанализировать действия на основе авторских задач. Отобрать выразительное средство, найти пластическое решение стихотворения.

Выбрать исполнителей, организовать репетиции, найти главное действие. Организовать работу над выразительными мизансценами, создать взаимодействие героев и фоновой группы.

Найти качественные символические художественное оформление стихотворения. отобрать музыку, которая наиболее хорошо подходит авторской задумке, жанру и характеру.

### ***Сценическая реализация и метафоры на материале басни.***

Поиск качественных, актуальной ассоциаций к теме автора, используя метафоричность произведения. Отобрать выразительные средства, найти пластический рисунок, действие.

Постановка инсценированной басни. Выбор исполнителей и работа с ними. Проанализировать действия и поставить авторские задачи для действующих лиц. Найти решение музыкального и художественного оформления инсценированной басни.

### ***Зримая организация песни.***

Разработка авторской режиссерской задумки зримой песни, на основе материала выбранного преподавателем.

Разработать событийный ряд, Найти главный конфликт и определить эмоциональное отношение к нему. Определить пути организации зримые песни, используя один из приемов (параллельный, ассоциативный, контрастный), выбрать выразительные средства.

Постановка зримой песни. Использовать жанровые особенности песни при поиске режиссерского решения. Найти пластическое решение главного действия, используя для этой цели жанрово-хореографические рисунки, пантомиму, спортивные номера. Использовать технические средства при постановке. Организовать работу с исполнителями.

#### ***Особенности инсценировки сказки.***

Поиск качественных, актуальных ассоциаций к авторским темам с использованием метафоричности произведения. Отобрать выразительное средство, найти качественные пластические рисунки главного действия.

Постановка инсценированной сказки. Отобрать исполнителей и организовать репетиции, анализируя действия и правильно ставя творческие задачи, подчеркивая качественные, выразительные черты характера героев. Найти выразительные мизансцены для реализации режиссерской задумки. Подобрать музыкальное и художественное оформление для инсценированных сказки.

#### ***Зрелищная организация номеров.***

Монтаж номеров: басен, стихов, шуток, рекламы в единую программу. Работа над темпоритмом сценического действия.

Организация работы по совершенствованию физической культуры исполнителей (дикция, пластика, взаимодействие).

Техническая организация сценической идеи. Использовать декорации, реквизит, свет, музыку, театральные шумы в постановке. Организовать монтажный прогон и генеральную репетицию.



Показ программы перед зрителями.

**Тема 6. Режиссерское решение номера как части культурно-досуговой программы. Поиск образных выразительных средств.**

Разработка режиссерской задумки художественного произведения.

Проанализировать литературно-художественное произведение с учетом темы, идеи, главного события, основного конфликта, определить отношения действующих лиц.

Постановка произведения. Разработать режиссерское решение, скомпоновать событийный ряд, выявить монологи, диалоги, массовые мизансцены, сделать ремарки, учитывая актуальность проблемы, качество художественных образов.

*Идейно-тематический анализ литературного материала (стихотворения, рассказа, басни, сказки и другого).*

Определить идею произведения, тему, главную проблему, сверхзадачу, событийный ряд, основной конфликт (социальный и между действующими лицами).

**Тема 7. Работа режиссера с исполнителями над созданием художественного образа в номере**

Обоснование отбора и назначения актеров на роли, Пробуждение творческой природы всех исполнителей творческого процесса, умение поддерживать этот процесс, направлять его к цели в соответствии с общей идейно-художественной задумкой, помощь актеру при вхождении в образ и достижении реалистичной полноты переживания, умение создать творческую атмосферу коллективной работы по достижению результатов творчества всего коллектива, для создания собственной постановки.

Приведение актёров к стабильному творческому самоощущению, к творчеству через правильно понятое действие. Владение методом

деятельного анализа и коллективного индивидуального творчества в работе режиссера с актерами и другими исполнителями в процессе создания номера.

**Тема 8. Театрализованное представление и их особенности.  
Принципы и приемы режиссуры театрализованных представлений.**

***Творческий анализ сценариев театрализованных представлений.***

Студенты отбирают и анализируют сценарии театрализованных представлений для зимнего отдыха (новогоднего представления) по схеме:

- тема, цель, педагогические задачи
- композиционное построение
- сюжетный ход
- главный конфликт
- событийный ряд
- второстепенные конфликты
- характеристика средств выразительности
- приемы активизации аудитории.

***Творческий анализ сценарий новогоднего театрализованного представления для подростков.***

Студентам необходимо проанализировать сценарий театрализованного представления для подростков по схеме, данной в первой теме. Отметить оригинальность сюжетного хода, интересные персонажи, приемы вовлечения зрителей в действие, отметить недостатки.

***Особенности драматургии сценария театрализованного представления для дошкольников и младших школьников.***

Анализ литературного материала по выбранной теме по следующим позициям:

- идейно-тематическая задумка произведения и его интерпретация в театрализованном представлении

- композиционное построение

- оригинальность сюжетного хода

- использование средств выразительности и их жанры.

***Особенности драматургии театрализованных представлений для подростков и молодёжи.***

Анализ литературного материала по выбранной теме. Выявление специфики создания театрализованного представления для молодежной аудитории. Разработка сценарного плана театрализованного представления по выбранной теме с включением разножанровых номеров.

***Особенности драматургии для взрослой аудитории.***

Анализ литературного материала по выбранной теме, разработка сценарного плана театрализованного представления для каждой названной категории зрителей с учетом специфических особенностей данного возраста.

***Разработка сюжетного хода театрализованного представления.***

Разработка сюжетного хода представления. Осуществление сквозного действия, определение действующих лиц и их характеров.

**Тема 9. Режиссерская задумка театрализованного представления на основе созданных студентами номеров.**

***Разработка сюжетного хода сценария театрализованного представления.***

На основе выбранного материала обозначить тему, главную цель, педагогические задачи будущего сценария с учетом конкретизированного адреса аудитории и разработать сюжетный ход новогоднего представления, созвучный избранной теме представления.

### ***Монтаж сценария театрализованного представления.***

Студенты собирают номера в блоки, блоки в единую программу, используя наработанный драматургический материал, осуществляют монтаж номеров с использованием приемов активизации аудитории. Отбирают игры, забавы, аттракционы, песни, танцы, как традиционные так и современные, созвучные теме и возрасту аудитории.

### ***Особенности использования средств активизации зрителей.***

Студенты отбирают игры, забавы, конкурсы и аттракционы для использования их в сценарии театрализованного представления с учетом специфических особенностей режиссуры культурно-досуговых программ.

### ***Разработка экспозиции и финала театрализованного представления.***

Студенты разрабатывают экспозицию и финал представления, художественные средства выразительности, которые раскрывают общую задумку режиссера, объединяют все эпизоды представления сюжетным ходом, а также подбирают музыкальный и шумовой материал, осуществляют запись и монтаж фонограммы для оформления театрализованного представления.

### ***Музыкальные художественное оформление театрализованного представления.***

Студенты создают музыкальные, шумовые фонограммы, эскизы костюмов, реквизита, художественного оформления. Разрабатывают образное решение и отбирают наиболее выразительные художественные средства для режиссерской задумки представления.

### ***Разработка постановочного плана театрализованного представления.***

Студенты представляют литературный сценарий, раскрывают его тему, проблему, сверхзадачу, определяют событийный ряд, конфликт, сквозное действие, характеристики образов, раскрывают средства

достижения сверхзадачи, определяет технические возможности зала, осуществляют организацию сценического пространства, распределяют обязанности.

**Тема 10. Режиссерское решение задумки театрализованного представления. Работа с актерами и другими исполнителями. Организация прогонов технических и генеральных репетиций.**

***Поиск образного решения постановки.***

В процессе репетиции конкретизируются характеры героев, углубляются взаимоотношения между действующими лицами, уточняется конфликтная ситуация, определяется художественное решение, закрепляются выразительные мизансцены.

***Организация прогонов театрализованного представления.***

Студенты под руководством преподавателя проводят творческую и техническую репетиции, объединяют все эпизоды в единое целое (участвуют в них как исполнители), создают характер своего образа.

***Организация и проведение генеральной репетиции.***

Каждый студент разрабатывает монтажный лист своего номера, который состоит из:

- содержания
- опорных мизансцен
- музыкального оформления
- светового оформления
- костюмов
- реквизита
- замечаний

и на его основе проводит репетицию, обращает особое внимание на точное выполнение поставленных организационных задач.

***Постановка театрализованного представления.***

Студенты осуществляют постановку театрализованного представления и показывают его зрителям. После проведения театрализованного представления студенты дают общую оценку представлению, а также анализируют исполнение своего и других образов.

***Композиционное построение событийного ряда темы представления.***

Определить тему представления, сверхзадачу, событийный ряд в контексте с общим композиционным решением (экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка, финал).

Разработка эпизодов, номеров, редактирование литературного материала, монтаж номеров в блоки и эпизоды.

Отбор номеров разных художественных жанров, соединение их в эпизоды, осуществление их монтажа согласно сверхзадаче представления.

***Художественно музыкальное решение представления.***

Отобрать музыкальное произведение, созвучное теме театрализованного представления, выбрать наиболее подходящие для решения эмоциональной атмосферы представления. Решить возможности живого исполнения песенного материала или фонограмм, отобрать музыкальные фрагменты, записать музыкальный материал, провести техническую репетицию совместно с преподавателем.

***Пластическое решение театрализованного представления.***

Найти образное решение представления средствами выделения мизансцены, выделить опорные мизансцены эпизодов, при необходимости включить другие выразительные средства (танцы, пластические этюды и другие).

***Организация текущих и технических прогонов номера.***

Разработать режиссерскую экспликацию своего номера, эпизода, утвердить исполнителей ролей, провести репетицию согласно с задумкой. Разработать график репетиций и организовать их проведение.

#### ***Проведение генеральной репетиции.***

Провести генеральную репетицию согласно режиссерской экспликации представления. Сделать анализ генеральной репетиции согласно высказанным замечаниям. Провести репетиции своих номеров, эпизодов, пролога, эпилога, финала с участием звукооператора, осветителя, костюмера, бутафора, гримера, художника, балетмейстера.

***Показ театрализованного представления зрителям с последующим его обсуждением.***

Каждый студент представляет руководителю курса письменный анализ театрализованной постановки с учетом его творческой работы над номером в контексте общей задумке всего представления, а также сценарно-режиссерскую разработку номера и всего представления.

### **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

#### **3.1 Задания и контрольные мероприятия для управляемой самостоятельной работы студентов**

**Используемые средства диагностики результатов учебной деятельности по дисциплине «Режиссура культурно досуговых программ»:**

Для диагностики итогов учебной деятельности студентов используются следующие средства диагностики:

- публичная защита избранного литературного и музыкального материала

- идейно-тематический анализ выбранного студента материала
- защита режиссерской задумки и осуществления постановки этюда, номера, эпизоды театрализованного представления
- различные виды репетиций
- открытый показ студенческих творческих работ на зачетах и экзаменах
- письменные работы ( этюд, номер, эпизод, театрализованное представление).

Формы контроля - проведение репетиций с исполнителями театрализованного представления, организация прогон, технических, генеральной репетиции. Письменная работа – режиссерский постановочный план.

### **ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОКОНТРОЛЯ**

1. Учение К.С. Станиславского о сверхзадаче и сквозном действии. / к проблеме интерпретации литературного материала
2. Сценические отношения как процесс взаимодействия / на примере разработки взаимодействия в этюде, номере, представлении.
3. Событие – структуротворческая единица драматургического произведения.
4. Особенности творчества и способностей режиссера любительского театра.
5. Способы словесного взаимодействия как высшая форма психического действия.
6. Конфликт как основа решения КДП.
7. Роль и значение предлагаемых обстоятельств в деятельности актёра и режиссёра.
8. Жанр как «угол зрения» автора на реальность, отражённую в художественном образе.



9. Специфические особенности музыкального решения номера, представления.
10. Роль звуко-шумового решения номера, представления.
11. Принципы режиссерского анализа литературного, музыкального художественного произведения.
12. Режиссёрская задумка представления как составная часть воплощения её в сценической форме.
13. Композиция представления как средство развития сквозного действия.
14. Мизансцена как выразительное средство режиссёра.
15. Организация коллективно-индивидуального творчества в деятельности специалиста по социально-культурной деятельности в процессе создания КДП.
16. Педагогические способности режиссёра как необходимая составляющая структуры личностных качеств специалиста социально-культурной деятельности.
17. Работа над драматургическим, литературным материалом как художественно-воспитательный процесс.
18. Студийность как принцип воспитания в любительском коллективе.
19. Критерии отбора художественного материала при формировании эпизода представления.
20. Поиск образного решения «зримой песни» как принцип театрализации.
21. Особенности отражения зрелищной формы поэтического театра.
22. Метафора — выразительное средство режиссёрского решения театрализованного представления.
23. Символ и ассоциация как выразительные средства воздействия на восприятие зрителя.

24. Общее и специфическое в режиссуре КДП.

25. Режиссёрская театрализация как способ решения сценарного материала.

### 3.2 Требования к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”

1. Знание основ режиссуры театра и специфических особенностей режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

2. Режиссерская работа по созданию этюда: анализ, замысел, воплощение.

3. Актерская работа по освоению элементов сценического действия, логики поведения актера в определенных предлагаемых обстоятельствах в этюде.

4. Письменная разработка двух этюдов на основе жизненных наблюдений на органическое молчание. Практический показ этюдов на экзамене.

### 3.3 Вопросы к экзамену по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”

#### Первый вопрос

1. Понятие о режиссерской профессии. В.И. Немирович-Данченко о функциях режиссерской деятельности. Важнейшие принципы театра и специфика их использования в режиссуре КДП и театрализованных представлений.

2. Особенности режиссуры культурно-досуговых программ и театрализованных представлений. Общее и специфическое в режиссуре драмы и режиссуре КДП.

3. Требования к режиссеру культурно-досуговых программ и театрализованных представлений.

4. Система К.С. Станиславского - школа воспитания актера и режиссера, основа режиссуры КДП и театрализованных представлений.

5. Театрализация - главный метод в режиссуре КДП и театрализованных представлений.

6. Создание этюда (одиночного, парного, массового) на органическое молчание на основе жизненных наблюдений как первоосновы процесса постижения особенностей режиссуры КДП программ и театрализованных представлений.

7. Сюжетно-композиционное построение культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Структурные элементы композиции.

8. Монтаж как основной творческий и технологический метод режиссерско-постановочной организации культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Приемы монтажа.

9. Приемы режиссуры. Характеристика типов режиссерских ходов.

10. Организация технических, прогонных репетиций с участниками культурно-досуговой программы и театрализованного представления

11. Инсказательные, выразительные средства в режиссерском решении номера.

12. Технология создания театрализованного представления в условиях культурно-досуговой деятельности.

13. Этапы работы режиссера над постановкой культурно-досуговой программы, театрализованного представления: замысел, воплощение и их структурные элементы.

14. Режиссерское решение номера как части культурно-досуговой программы, театрализованного представления. Поиск образных выразительных средств

15. Сценическое действие - основа творчества актера и режиссера. Элементы сценического действия.

16. Особенности работы режиссера над номером как частью культурно-досуговой программы и театрализованного представления.

17. Особенности работы режиссера над номером на основе литературного произведения. Виды и жанры номеров. Критерии отбора художественного материала для инсценировки номера.

18. Основные принципы и законы инсценирования. Театральные выразительные средства в инсценировании материала номера.

19. Понятие «зримая песня». Прием «зримой песни» в режиссуре Г.А. Товстоногова. Этапы работы над «зримой песней», театрализация песни как средство выявления режиссерской сверхзадачи.

20. Этапы разработки замысла номера: идейно-тематический анализ литературного либо музыкального материала, его воплощение.

21. Зрелищная организация инсценирования песни. Общее и особенное в приемах театрализации поэтического и музыкального материала.

22. Аналитический и практический этапы режиссерско-постановочной деятельности. Виды технологических задач.

23. Работа режиссера с исполнителями. Учебный тренинг и его значение для овладения сценическим действием.

24. Мизансцена и ее роль в постановочной работе режиссера. Законы и закономерности мизансцены. Виды мизансцен.

25. Выразительные средства постановочной деятельности режиссера КДП и театрализованных представлений.
26. Монтажный лист и составляющие его структурные элементы.
27. Особенности трактовки поэтического текста и музыки при создании номера.
28. Метод действенного анализа и коллективно-индивидуального творчества в работе режиссера с актерами и другими участниками процесса создания номера.
29. Жизненные наблюдения как материал для создания этюдов на органическое молчание.
30. Особенности композиции музыкально-поэтического представления на основе зримого стиха и зримой песни.
31. Методика проведения генеральной репетиции ее цель и задачи.

#### Второй вопрос

Анализ созданного студентом номера (режиссерский замысел и его воплощение).

#### 3.4 Требования к зачету по дисциплине “Режиссура культурно-досуговых программ”

Разработка режиссерского замысла номера на основе художественного произведения (стиха, песни).

Анализ литературного и музыкального материала (тема, идея, проблема, конфликт, событийный ряд, стиль, жанр, язык, взаимоотношения действующих лиц и т.д.).

Режиссерский замысел номера на основе стихотворного либо музыкального материала. Определение сверхзадачи номера. Художественное, пластическое, музыкальное, световое решение номера.

Постановка «зримого стиха», «зримой песни». Разработка событийного ряда, определение главного конфликта и своего эмоционального к нему отношения. Определение путей организации «зримой песни», применение одного из режиссерских приемов (параллельного, ассоциативного, контрастного). Отбор выразительных средств. Определение жанровых особенностей при поиске режиссерского решения. Поиск пластического решения сверхзадачи. Определение технических средств, необходимых в постановке номера. Организация репетиционной работы с участниками, занятыми в номере.

Письменная разработка режиссерского постановочного плана номера, включающая:

Идейно-тематический анализ материала;

Режиссерский замысел номера;

Воплощение номера с приложением фонограммы и видеоматериалов постановки.

### 3.5 Экзаменационные требования по дисциплине «Режиссура культурно-досуговых программ»

Разработка сценария театрализованного представления на определенную тему;

Разработка эпизода в сценарии театрализованного представления. Определение его смысловой нагрузки, поиск выразительных средств, раскрывающих сверхзадачу эпизода с учетом основной сверхзадачи представления, композиционное построение материала, главный конфликт, событийный ряд, сюжетный ход. Приемы активизации зрителя;

Разработка экспозиции и финала театрализованного представления художественными средствами выразительности, раскрывающими общий замысел театрализованного

представления. Определение сюжетного хода, музыкально-шумового материала, запись и монтаж фонограммы для оформления театрализованного представления. Создание эскизов, костюмов, реквизита, художественного оформления. Отбор наиболее выразительных художественных средств для реализации режиссерского замысла представления;

Предоставление литературной записи сценария и постановочного плана театрализованного представления, номера, эпизода, всего сценария содержащего: раскрытие темы, проблемы, сверхзадачи, определение событийного ряда, конфликта, сквозного действия, характеристики образов, раскрытие средств воплощения сверхзадачи, определение технических возможностей зала, осуществление организации сценической площадки, распределение обязанностей;

Разработка монтажного листа своего номера, эпизода, который состоит из:

- содержания;
- опорных мизансцен;
- музыкального оформления;
- светового оформления;
- мультимедийного оформления;
- костюмов;
- реквизита;
- замечаний.

Проведение монтажных, технических, прогонных и генеральной репетиций, организация показа зрителям с последующим анализом работы всех исполнителей программы.

На экзамене студенты защищают режиссерский постановочный план эпизода, с предоставлением фонограммы и видеоматериалов

### 3.6 Перечень вопросов к итоговой аттестации

1. Инкультурация личности в процессе организации коллективно-индивидуального театрального творчества.
2. Специфические особенности режиссуры культурно-досуговых программ.
3. Режиссёрские способности как необходимая составляющая в структуре личностных качеств специалиста по социально-культурной деятельности.
4. Роль организаторских способностей в режиссуре КДП.
5. Роль организаторских способностей, качеств в профессиональном становлении специалиста СКД.
6. Развитие творческих способностей личности в процессе социокультурной деятельности.
7. Инкультурация личности средствами коллективно-индивидуального творчества.
8. Литературный и драматургический материал как основа создания образной формы КДПЛ.



### 3.7 Критерии оценки знаний

Баллы	Показатели оценок
1 (один)	Отсутствие знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; слабые творческие данные; отказ от выполнения программы.
2 (два)	Слабые знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; отсутствие способностей к выполнению творческих заданий; отказ от показа творческих заданий; низкий уровень культуры и отсутствие необходимости её усвоения в рамках профессионального образования; отсутствие творческих работ по дисциплине.
3 (три)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; пассивность на практических занятиях; неумение ориентироваться в документальном, музыкальном, литературном материале для создания творческих работ.
4 (четыре)	Недостаточно полный объём знаний в рамках образовательного стандарта, поверхностные режиссёрские и исполнительские данные, неспособность делать анализ выбранного материала для создания творческих работ, отсутствие образного видения режиссёрской задумки и её реализации.
5 (пять)	Достаточный объём знаний в рамках образовательного стандарта, усвоение рекомендованной учебной программы дисциплины, усвоение специальной терминологии, средние режиссёрские и актёрские способности, недостаточное понимание выбранного материала для создания творческих работ, слабое умение разработать режиссёрскую задумку и составить план её реализации, слабое владение приёмами и методами работы с исполнителями.

6 (шесть)	<p>Достаточно полные знания в рамках образовательного стандарта; активность на практических занятиях, достаточно высокий уровень общей культуры и усвоения программы дисциплины, владение научной терминологией, средние режиссёрские и актёрские данные, ошибки при анализе выбранного литературного, музыкального, документального материала, неумение определить сверхзадачу и сквозное действие творческой работы, неполное выполнение заданий по самостоятельной работе по выполнению творческого задания.</p>
7 (семь)	<p>Достаточно полные и систематические знания в объёме учебной программы; усвоение основной литературы по дисциплине и владение научной и специальной терминологией, недостаточная ориентация в концепциях и направлениях по дисциплине, активная самостоятельная работа на практических и индивидуальных занятиях, достаточный уровень культуры при выборе и анализе художественного материала для создания и реализации режиссёрской задумки, незначительные недостатки и ошибки в использовании выразительных средств при реализации режиссёрской задумки, умение создать творческую атмосферу на репетициях, увлечь творческой задумкой всех исполнителей, организовать коллективно-индивидуальное творчество.</p>
8 (восемь)	<p>Систематизированные, глубокие знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии, грамотное исполнение материала, наличие педагогических и организаторских способностей в работе с исполнителями, способность создать интересную задумку творческой работы и на её основе осуществить постановку, умение делать музыкальную фонограмму, художественное оформление творческой работы, мизансценирование, провести цикл репетиций, умение написать литературный сценарий номера, театрализованного представления.</p>

9 (девять)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное владение теоретическим материалом, умение ориентироваться в направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку, активное и самостоятельное мышление на лабораторных занятиях, достаточный уровень отбора художественного материала для создания творческой задумки и её реализации, способность адекватно задумке использовать иносказательные и другие выразительные средства, умение создать творческую атмосферу на репетиции, постановка точной творческой задачи всем участникам творческого процесса, осуществление постановочной работы, показ её зрителю, написание режиссёрского постановочного плана творческой работы (этюда, номера КДП, театрализованного представления) с предоставлением фонограммы и видеоматериалов.</p>
10 (десять)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное исполнение материала, умение ориентироваться в направлениях по дисциплине, давать правильную оценку явлениям, событиям, которые являются основой для создания творческих работ, проявление активности и самостоятельности мышления на лабораторных и индивидуальных занятиях, достаточно высокий уровень отбора и анализа художественного материала для создания творческих работ, умение точно изложить задумку и осуществить её практическую реализацию, умение использовать адекватную задумку иносказательных и иных средств выразительности, умение работать со всеми участниками творческого процесса, ставить точные и правильные творческие задачи, осуществить постановочную работу и показать её зрителю, умение письменно оформить задумку сценария и обосновать этапы реализации режиссёрской задумки с предоставлением на экзамен фонограммы и видеоматериалов, монтажного листа проведения прогонных и генеральных репетиций.</p>

## РАЗДЕЛ III «СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ»

### 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебно-методическое пособие «Технология социально-культурной деятельности»

4.2 Конспект лекций по дисциплине «Сценическая речь»

#### Тема 1. Теоретические основы постановки голоса и речи

Вопросы к теме:

1. Речевой аппарат: строение и функционирование.
2. Психофизический тренинг.
3. Гигиена голосо-речевого аппарата.
4. Теории постановки голоса.
5. Параметры речевого слуха.

Речевой аппарат: строение и функционирование.

Правильно владеть своим речевым аппаратом важно в сфере многих профессий, где голос является одной из главных составляющих деятельности, в том числе специалистов социально – культурной сферы (педагогов). Это требует знаний о строении речевого аппарата, качествах и особенностях голоса, техники владения им.

Речевой аппарат имеет два отдела: центральный и периферический. Центральный отдел – головной и спинной мозг, периферический отдел - гортань, голосовые связки и другие органы речевого аппарата.

Процесс возникновения устной речи: поток воздуха, который при выдохе двигается из лёгких, проходит через бронхи, трахею, гортань и выходит наружу через глотку и полость рта.

Дыхание обеспечивается за счёт сокращения определённых групп мышц. В первую очередь это диафрагма, межрёберные мышцы. Немаловажную роль играют так же мышцы шеи, лица, плечевого пояса, органов речи. Выдох обеспечивают лёгкие, бронхи, трахея. В гортани образуется звук. Скелет гортани образуют хрящи. На внутренней поверхности щитообразного хряща располагаются голосовые связки (мышцы сложного строения, покрытые слизистой оболочкой).

В состоянии покоя голосовые связки образуют треугольные отверстия для прохода воздуха – голосовую щель. Во время фонации голосовые связки сближаются, напрягаются и начинают вибрировать. Голос, который образуется голосовыми связками, слабый и невыразительный. Звуковые волны, возникшие в гортани, усиливаются при помощи резонаторов.

Воспитание резонаторного звучания имеет давние исторические корни. Со времён античного театра известны упражнения, в основу которых положено прямое воздействие на главные резонаторные полости. В организме человека множество полостей, трубок, в которых может происходить резонирование. Важнейшими резонаторами являются гортань, глотка, носоглотка, кости черепа. Они составляют систему верхних резонаторов, которые обеспечивают полётность голоса. В полости рта находится твёрдое нёбо. Сзади оно переходит в мягкое нёбо. При его недостаточной активности голос приобретает гнусавость. Важным органом, участвующим в образовании звука, является нижняя челюсть. Благодаря её подвижности формируются звуки. В зависимости от того, как при движении выдыхаемого воздуха смыкаются язык и твёрдое нёбо, губы и зубы, образуются согласные звуки. Вибрация любого резонатора легко осуществляется при произношении определённых звуков (В, М, Л, Р...). Резонирование применяется при постановке голоса, для улучшения качества звучания речи.

Таким образом, речевой аппарат представляет собой своеобразный музыкальный инструмент, который человек применяет при разговоре. Специалисты, пользующиеся этим инструментом, должны уметь владеть им.

#### Психофизический тренинг

Исходя из особенностей строения и функционирования речевого аппарата, можно выявить и главную задачу подготовки органов речи для работы. Это своеобразная настройка и активизация основных групп мышц, участвующих в речевом дыхании, резонаторов, которые обеспечивают тембр и силу голоса, органов, отвечающих за выразительность произношения звуков (дикцию). Правильная постановка тела, при которой лучше всего функционирует речевой аппарат: голова держится прямо, спина прямая, плечи, руки, шея без мышечного напряжения, ноги прямые, без мышечного зажима, опора на обе стопы, между стоп расстояние приблизительно соответствует размеру ноги говорящего.

Для людей, чья профессия связана с долгим говорением, умение расслабиться не менее важно, чем настройка и правильная работа органов речи. Расслабление происходит при помощи специальных упражнений: «позы» и «маски» релаксации. Одним из эффективных приёмов, помогающих снять мышечное напряжение с лица, шеи и рук, является гигиенический массаж.

#### Гигиена голосо– речевого аппарата

Огромное значение для поддержания голоса в хорошей форме имеют правильный распорядок дня, строгое соблюдение гигиенических правил. Негативно действуют на голосовой аппарат неврозы, причиной которых часто является недосыпание. Необходимо укреплять нервную систему, чередовать нагрузки и отдых, избегать переохлаждения и всего, что раздражает слизистую оболочку верхних дыхательных путей (алкоголь, курение).

Теории постановки голоса.

Долгое время существовала миоэластическая теория фонации, согласно которой вибрация голосовых связок создаётся в результате прохождения через них воздушной струи, подаваемой дыхательным аппаратом. Таким образом, голос является результатом колебаний воздуха, вызываемых периодическими смыканиями и размыканиями голосовой щели, а голосовой аппарат отождествляется с музыкальным инструментом. Эта теория позволяет рассматривать действия каждого органа, отвечающего за рождение звука, изолированно. Такому подходу можно дать условное название: «метод фрагментарного (раздельного) обучения». Его проявлением являются такие составные элементы процесса голосо- речевого тренинга, как «постановка дыхания», «постановка гортани», «постановка резонаторов».

«Метод раздельного обучения» считается основной чертой всех традиционных технологий, является принципом построения учебного процесса, используется в комплексах упражнений по сценической речи.

Но ещё в 1934 году руководителем научной лаборатории Московской консерватории профессором Е.Н. Малютиным было установлено, что голосовые связки могут приходить в колебания под воздействием центральной нервной системы (нейрохронаксическая теория голосообразования). Сущность этой теории заключается в том, что колебание голосовых связок протекает не пассивно под действием проходящей струи воздуха, а является активным актом, совершаемым в соответствии с частотой импульсов биотоков центральной нервной системы. Этот факт убеждал в необходимости создания упражнений, построенных на руководящей роли воображения. Наличие единого центра управления всеми реакциями человека указывало на целесообразность комплексного метода в педагогике сценической речи, который становится основой всех современных технологий голосо- речевого воспитания.

Принципы комплексного метода:

1. Управляющая роль воображения.

2. Одновременная отработка разных голосо-речевых навыков в контексте целостного развития всей психофизической природы будущего специалиста.

3. Применение максимума возможных средств воздействия на органы голоса и речи. (Использование игрового тренинга, речи в движении и т.д.)

4. Выгодное использование эмоциональной, пластической, голосо-речевой сфер при создании комплекса упражнений. Их взаимодействие.

5. Органичное перетекание тренировки в работу над литературным произведением. Применение комплексного метода требует знания способов опосредованного воздействия на органы голоса и речи, владения основами «этюдного метода» и «интонационно-логического тренинга».

Речевой слух и его параметры.

Огромное значение в контроле над речевой функцией имеет система обратных связей, при которой органы чувств (слуха, зрения, осязания...) постоянно сигнализируют в центральную нервную систему о результатах деятельности органов звукопроизношения. Причём, главным в системе обратных связей является слуховой анализатор. Информация о звучащем слове постоянно фиксируется слухом и передаётся в центральную нервную систему. Поэтому необходимым условием развития голоса является достаточная острота слуха. Связь между слухом и речью устанавливается при помощи слухоречевых центров, которые находятся в коре головного мозга. Речевой слух – это способность точно слышать и воспроизводить речь во всех её фонетических особенностях. Различается: а) фонематический слух – способность различать фонемный состав слова в соотношении с



фонетическим составом и правилами орфоэпии; б) физический слух – способность слышать и воспроизводить звучание на разных уровнях силы звука, тренировка «силы звука от шёпота» до «крика» имеет важную цель – быть услышанным каждым слушателем; в) темпо-ритмический слух помогает умело пользоваться темпо-ритмом на продолжении повествования, что делает речь более живой и выразительной; г) тональный слух – способность воспринимать и воспроизводить смену тембра голоса, вызванную сменой чувств, отношений, оценок, способность чувствовать общий тон речи; д) диагностический слух – способность слышать всяческие отклонения от установленных норм.

Итак, выполнение общегигиенических правил, профилактика заболеваний полости рта, верхних дыхательных путей, органов слуха, укрепление нервной системы, навыки правильного звукообразования – это база профессиональной деятельности, связанной с длительным говорением.

## **Тема 2. Элементы внешней и внутренней техники словесного действия**

Вопросы к теме:

1. Техника словесного действия в речевом искусстве. Основные особенности сценической речи.
2. Элементы внешней техники словесного действия:
  - а) фонационное (речевое) дыхание;
  - б) голос;
  - в) дикция;
  - г) орфоэпия.
3. Элементы внутренней техники словесного действия: видения, воображение, оценка, отношение.

Техника словесного действия в речевом искусстве.

Основные особенности сценической речи.

К. С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, определили пути создания жизни на сцене, разработали метод подхода к созданию живого сценического слова, обозначив его как метод словесного действия. Главная функция речи – коммуникативная, функция общения между людьми. «Речевое общение - это часть более сложной деятельности общения, средство достижения внеречевой задачи, средство воздействия, средство организации деятельности людей» А.Н. Петрова. «В жизни всегда говорят то, что нужно, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия». К. С. Станиславский.

Современная речь на сцене оценивается нами в непосредственной её связи с действительностью. Отсюда её особенностью является разговорность. Разговорная речь – один из стилей устной речи со своими специфическими функциями и качествами. Для разговорной речи интонация – форма существования. Она играет первичную, ведущую роль. Театр Станиславского простоту и естественность разговорной речи считал определяющим фактором своего искусства.

На сцене речь ориентирована на слушателя, она должна быть услышана и понята зрительным залом. Однако сценическая речь не повтор, не изображение, не подражание жизни, а её глубинный анализ, её концентрация. Отсюда ещё её особенность – нормативность. Небрежность дикции недопустима, и в плане фонетическом речь на сцене более нормативна, нежели в разговорной, обыденной практике. Нормы сценического произношения свидетельствуют о грамотности исполнителя. Поэтому артикуляционная и орфоэпическая чистота не только требование культуры речи, она является нормативным качеством речи на сцене. Рассуждая о разговорности сценической речи создатели

«системы» особенно подчёркивали, что «мелкое говорение», рождающееся из «мелкого самочувствия», ещё более опасно, чем декламация. Важнейшим качеством сценической речи является её выразительность. Между простотой и выразительностью нет противоречия .

« Просто и образно, просто, но предельно ярко по видениям, по оценкам, по задачам, по действенной линии роли». К. С. Станиславский. Тогда простой и в тоже время яркой будет речь на сцене.

Элементы внешней техники словесного действия.

Основными элементами являются: фонационное дыхание, голос, дикция и орфоэпия.

а) Фонационное дыхание.

Дыхание является физиологической основой голосового и речевого звучаний. Существует два вида дыхания: физиологическая, основная функция которого вентиляция лёгких и снабжение организма кислородом, и фонационное (речевое) дыхание, без которого не возможен процесс звукообразования. Обычно выделяют четыре типа фонационного дыхания: плечевое, грудное, брюшное и диафрагмально-рёберное.

Диафрагмально-реберное дыхание лежит в основе постановки голоса. Оно характеризуется активной работой всей дыхательной мускулатуры, что обеспечивает одновременное функционирование грудной клетки и брюшного пресса. Именно оно позволяет использовать все качества фонационного дыхания: глубину, когда диафрагма активна и подвижна, высоту – посыл воздушного потока вверх к черепной коробке, частоту – незаметные «доборы» воздуха, которые происходят рефлекторно во время звучания. Ц.Н.С. человека руководит процессом дыхания. Если физиологическое дыхание

регулирует сам организм, то фонационное дыхание требует концентрации внимания говорящего и обязательной тренировки.

#### б) Голос

Голос человека образуется в гортани, благодаря колебанию связок. Качества голоса: сила, полётность, тембр, регистр, диапазон. Чем больше напор выдыхаемого через голосовую щель воздуха, тем большую силу приобретает звук. Нам нужно развивать такие качества звука, как выносливость и полётность (посыл - способность голоса распространяться на определённое расстояние). Правильный посыл звука даже при небольшой его силе позволяет хорошо его слышать, здесь важно чувствовать расстояние, на котором находится зритель и в зависимости от этого регулировать силу посыла. Хороший посыл звука зависит от тренированного дыхания, выносливости голоса, правильной артикуляции, качества резонирования.

Тембр – окраска голоса, которые ему придают обертона. Он зависит от строения речевого аппарата и умения подключать во время звучания резонаторы. Изменить тембр очень тяжело, так как он обусловлен индивидуальными особенностями строения органов речи (поэтому мы и различаем голоса). Но сделать его более чистым можно благодаря различным комплексам упражнений.

Диапазон – объём голоса, голосовой интервал между доступными ему самым низким и самым высоким звуками. Обычно диапазон разговорного голоса составляет одну - полторы октавы. Его можно увеличить с помощью упражнений.

Регистр – часть диапазона голоса. Условно различают три регистра: верхний, средний, низкий. Работая над постановкой голоса, особое внимание необходимо уделять плавному органичному переходу одного регистра в другой. В сфере нашей профессии важно развивать и улучшать голос, для этого нужно ежедневно заниматься его тренировкой.

в) Дикция.

Дикция - правильное произношение слов, фраз, гласных и согласных звуков. Чистота дикции – первейшее требование к профессиональным навыкам специалиста сферы социокультурной деятельности. Правильное произношение гласных и согласных звуков зависит от строения речевого аппарата говорящего и от правильной артикуляции. Дикционные ошибки неорганического происхождения можно исправить систематической работой и самоконтролем. Работать над совершенствованием дикции необходимо и тогда, когда у человека нет явных недостатков. Это необходимое условие поддержки речевого аппарата в рабочей форме.

г) Орфоэпия.

Орфоэпия (греч.) – правильное произношение. Поскольку современная белорусская речь начала формироваться только в 19-м столетии, орфоэпические нормы сложились в Белоруссии сравнительно поздно. Орфоэпические нормы, как нормы устной формы литературного языка, требуют единых обязательных для всех правил произношения. Орфоэпические нормы можно считать относительно стабильными, они подвергаются изменениям. Для того чтобы речь была удобным средством коммуникации, необходимо знать и строго соблюдать орфоэпические нормы.

Элементы внутренней техники словесного действия.

Видения – главный элемент внутренней техники словесного действия. Образное мышление должно стать основой работы над литературным материалом. Видения могут уточняться и углубляться бесконечно. Если научиться представлять то, о чём рассказывает автор текста ярко, можно мысленно стать свидетелем описываемых событий и времени. Эта вера в художественный вымысел поможет озвучить события с позиции человека, как бы ставшего участником этих событий. Это «сближение» волнует говорящего, помогает

воздействовать на слушателя. Важно будить способность видеть внутренним зрением не фрагменты и образы, а уметь создать «киноленту видений». Если внутреннее зрение отсутствует, невозможно передать содержание и глубину текста, воздействовать на слушателя. Процесс рождения видений может протекать по-разному. Главное не случайные видения «вообще», а созвучные определённому тексту. Накопление видений необходимая и занимательная работа. Она тренирует наблюдательность, концентрирует внимание, развивает фантазию и эмоциональную память. В практике словесного действия выделяются следующие приёмы накопления видений: соотношение видений с собой; фиксации видений в пространстве и движении; конкретизации видений; преувеличения и приуменьшения виденного; обновления видений.

Каждый исполнитель в своём выступлении, передовая смысловое содержание произведения, согласно поставленной им сверхзадачи, формирует и выразительные средства своей речи. Диапазон их огромен не только в связи с многозначностью авторского текста и современным его осмыслением, но и в связи с индивидуальными качествами, возрастом и опытом исполнителя. Время привносит новый взгляд на события, новые оценки, ассоциации, новые выразительные средства.

В работе над текстом необходим этап расстановки акцентов, выявляющих структуру повествования. Логическая расстановка смысловых акцентов помогает определить отношение исполнителя к тому, о чём говорится в тексте. Отношение в речевом процессе включает: образ говорящего (его мировоззрение, предпочтения, убеждения); трактовку литературных отрывков (расстановка смысловых акцентов и определения своего отношения к ним); взаимодействие с партнёром – слушателем. Инициатива взаимодействия в руках говорящего, стремящегося своей речью завоевать внимание аудитории. Для того чтобы это произошло, ему нужно приложить

немало усилий. Взаимодействовать со слушателем, значит своими богатыми и точными видениями «заражать» слушателя. Процесс обмена видениями говорит о том, что диалог со слушателями получился.

Таким образом, видения, отношение, взаимодействие – это элементы одного речевого процесса, цель которого в образно-эмоциональной форме передать слушателю эстетику, мысли, чувства автора.

### **Тема 3. Выразительные средства речи. Логика речи в словесном действии**

Вопросы к теме:

1. Логика речи в словесном действии.
2. Логическое ударение.
3. Паузы (грамматическая, логическая, психологическая).
4. Логическая перспектива.

Логика речи в словесном действии.

«Логика» в переводе с латыни означает «смысл». Таким образом, «логика речи» - это выявление смысла речи. Умение определить и выразить в звучащем слове мысли автора – основа словесного действия. Законы логики речи рождаются из практики речевого общения, они раскрывают механизм действия слова. Эти законы сформулированы в системе К.С. Станиславского как законы искусства актёра. «Речевое общение мы рассматриваем как осмысленную деятельность, направленную на достижение внеречевой задачи» (А. Н. Петрова). Отсюда первый закон логики речи – закон словесного воздействия. Живая речь индивидуальна, она богата своими характерными особенностями, которые выражаются в интонации. **И н т о н а ц и я** - реальность звучащей речи. Она рождается как результат верных

действенных задач, она произвольно, сиюминутно, каждый раз заново возникает в процессе речевого воздействия.

Речевое общение всегда имеет конкретную цель, ради которой оно осуществляется – второй закон логики речи – закон сверхзадачи.

Речевое общение осуществляется через систему конкретных, последовательных действий – третий закон логики речи – закон сквозного действия.

Речевое действие включает необходимость последовательного разрешения цепи взаимосвязанных задач. Четвёртый закон логики речи – закон перспективы.

Путём анализа, сравнения мысль может быть утверждена или опровергнута. Ещё один закон логики речи – закон сравнения и противопоставления.

Законами логики речи являются также закон раскрытия подтекста, закон предикативности и т.д. Эти законы носят общий всеобъемлющий характер. Свободное владение ими открывает возможность овладения логикой сценической речи и определяет последовательность работы над текстом.

Логическое ударение.

Логическое ударение – выделение одного, более важного по мысли слова среди других слов. Заключённые между логическими паузами слова или словосочетания называются синтагмами или речевыми тактами. Логическое ударение – важнейшее интонационное средство выявления главного в высказывании, его смысла. « Оно рождается из контекста и целиком подчинено задачам взаимодействия. Оно вырастает из сплава мыслей и чувств, оценок и видения человека. Оно определяется подтекстом и действенной задачей общения». А. Н. Петрова.

Нам необходимо выработать сознательные, а затем и подсознательные навыки выявления правильного смыслового ударения.



Необходимо воспитывать ощущение перспективы в слове (когда все слоги стремятся к ударному), во фразе (когда все слова стремятся к ударному слову), мысли (когда все фразы стремятся к логическому ядру всего произведения).

Существуют общие правила выявления логического ударения во фразе. Эти правила выделяет К. С. Станиславский в «Работе актёра над собой».

Определение в тексте главных слов, которые несут основную мысль произведения, зависит прежде всего от контекста и тех действенных задач, которые ставит перед собой говорящий.

Пауза (грамматическая, логическая, психологическая)

Грамматическая пауза – остановка в месте знаков препинания. Выбор и расстановка знаков препинания зависит от идейной задумки содержания и индивидуальности автора. Изучение пунктуационных знаков в авторском тексте органично связано с логическим анализом текста, является частью этого процесса и подчиняется основной задаче исполнителя: наиболее правдиво и глубоко передать главную мысль автора.

Однако нужно помнить, что в живой речи грамматические паузы не всегда выдерживаются. Это зависит от сверхзадачи исполнителя, его действенных задач в конкретном случае. Паузы, не обозначенные на письме пунктуационно и основанные на смысле высказывания, называются логическими.

Психологическая пауза – без слов передаёт отношение, эмоции говорящего, служит для усиления идейно-смысловой сути звучащего текста. Это возможность для исполнителя молчанием выразить своё понимание текста, эмоции, вызванные его образами, идеями, подтекстом. Это мощное средство воздействия на слушателя. Без психологических пауз речь не живая.

Логическая перспектива.

Важнейшее качество сценической речи, которое обеспечивает словесное действие – перспектива. Она делает исполнителя «дальнозорким», перед ним открывается цель, к которой он ведёт своё повествование. Она даёт движение фразе. Перспектива отрывка состоит из перспективы отдельных литературных кусков, развивающих эту тему. Владеть логической перспективой это значит нести основную мысль произведения через все фразы данного литературного отрывка. Логическая перспектива даёт возможность передать слушателю постепенное развитие авторской задумки, выразить её идею. Работа по выявлению логической перспективы проходит в несколько этапов. Перспективное отражение мысли предаёт речи целеустремлённость, действенность, помогает удерживать внимание зрителя.

Работа над логикой речи способствует формированию логического мышления у студентов, умению выявлять мысли автора и доносить их до слушателя. Она требует знания теоретических основ логики речи и владения практическими навыками.

#### **Тема 4. Основы стихотворной речи**

Вопросы к теме:

1. Стихотворная речь: содержание и форма.
2. компоненты стихотворной речи (размер, рифма, строфа, цезура, пауза, перенос).

Стихотворная речь: содержание и форма.

Поэзия – искусство образного выражения действительности стихотворным словом. От прозы стихотворная речь отличается особенностями построения: членением на небольшие отрезки (строки), которые соотносятся между собой, а также определённой упорядоченностью звуковой структуры в них. В устной речи стихотворные строки отделяются друг от друга выразительными

паузами, а на письме – графически. Стихотворной речи свойственно своеобразное размещение ударений, различных пауз, звуковых повторов. Членение на отдельные строки и порядок этих строк определяют специфический ритм стиха. Ритм – закономерные чередования соразмерных единиц во времени. Ритмичность – главная особенность стихотворной речи, именно она отличает её от прозы. Стих- Versus (Латынь). В этимологии этого понятия выделяется основная черта стихотворной речи – повторы, ритмичность. Поэзия – прежде всего выявление чувств, переживаний человека, вызванных его мыслями, событиями общественной и личной жизни. Там, где поэзия обязательно должны быть чувства и эмоции. Речевой ритм, как и любой ритм (в музыке, танцах...), уже сам по себе способен вызвать определённые эмоции и чувства. Стихотворному ритму свойственна мнемоническая роль. Это достаточно широко используется в рекламных надписях, в процессах обучения. Человеком давно замечено, что действия, которые происходят ритмично, легче запоминаются. Если говорить о поэтических произведениях, то именно благодаря мнемонической силе стиха до нас дошли шедевры старинной дописьменной литературы, которые передавались из уст в уста, из поколения в поколение («Илиада», Одиссея» и т. д.). Важнейшая функция стихотворного ритма - выявление смысла. Теоретиками и практиками поэтического искусства давно было отмечено, что некоторые стихотворные размеры (например: хорей) помогают выявлению радостного и бодрого настроения, в то время как дактиль наоборот, - настроению раздумья и грусти. Ритм стиха влияет на мысли и эмоции. Смена мысли, настроения изменяет и ритмический строй стиха. Однако нужно помнить, что выявление смысла зависит не только от ритма, размера, стоп, но и других компонентов, которые нужно учитывать исполнителю стихотворных произведений.

Компоненты стихотворной речи (размер, рифма, строфа, цезура, перенос).

Основная, наиболее распространённая система стихосложения в современной поэзии – силлабо-тоническая (греч .syllable – слог; tonos – ударение). Это значит стихи, для которых характерно определённое количество слогов и особая последовательность ударений. В основе ритма стиха лежит метр – размер; он определяется характером стопы, самой мелкой ритмической единицы, которая состоит из двух или трёх слогов. Наиболее распространены пять размеров силлабо-тонической системы стихосложения. Хорей, ямб – двустопный. Стопа в двустопных размерах имеет один ударный и один безударный слоги. Дактиль, амфибрахий, анапест – трёхстопные. Стопа в трёхстопных размерах имеет один ударный и два безударных слога.

Хорей – двусложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге.

« Буря мглою небо кроет...» (А. С. Пушкин)

Ударение падает на первый, третий, пятый и т. д. слоги.

Ямб – стихотворная двусложная стопа с ударением на втором слоге.

« Мой дядя самых честных правил...» (А. С. Пушкин).

Ударение падает на второй, четвёртый, шестой и т. д. слоги.

Дактиль – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге.

« Тучки небесные, вечные странники... (М. Ю. Лермонтов).

Ударение падает на первый, четвёртый, седьмой и т. д. слоги.

Амфибрахий – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на втором слоге.

« Боец, не любивший покоя... (Н. А. Некрасов).

Ударение падает на второй, пятый, восьмой и т. д. слоги.

Анапест – трёхсложная стихотворная стопа с ударением на последнем слоге.

«Бедняки ему песню поют...» (Н. А. Некрасов).

Ударение падает на третий, шестой, девятый слоги.

В этих примерах стихотворные размеры выдержаны точно. Так бывает не всегда. Отклонения от основных стихотворных размеров встречаются часто. В двусложных размерах пиррихий (вместо ударного слога появляется безударный) и спондей (в стопе оказываются рядом два ударных слога).

Швед, русский – колет, рубит, режет.

Бой барабанный, клики, скрежет... (А. С. Пушкин).

Пиррихий и спондей не отменяют стопу и не изменяют её кардинально, они только вносят живое разнообразие в ритмический рисунок стиха: делают его более «лёгким» (пиррихий) или более «тяжёлым» (спондей).

Строки в стихах рифмуются. Рифмовка – способ сочетания клаузул (окончаний стихов). Наиболее распространённые способы рифмовки – смежная, перекрёстная и кольцевая рифмы.

Смежная рифма – рифмуется первая и вторая, третья и четвёртая строки:

«Но под старость захотел

Отдохнуть от ратных дел...» (А. С.

Пушкин).

Перекрёстная рифма – рифмуется первая строка с третьей, вторая с четвёртой:

«Вижу, вижу лунный лук

Сквозь листву густых раки,

Слышу, слышу ровный стук

Неподкованных копыт». (А. Ахматова).

Кольцевая рифма – рифмовка первой и четвёртой, второй и третьей строк:

«Зачем в моей стеснённой груди  
Так много боли и тоски?  
И так не нужны маяки  
И так давно постыли люди, ...» (А. Блок).

Остановимся на понятиях мужской и женской рифм.

Мужская рифма – разновидность рифмы, при которой ударение падает на последний слог рифмующихся слов:

«Сегодня дурной день:  
Кузнечиков хор спит,  
И сумрачных скал сень  
Мрачней гробовых плит». (О.

Мандельштам)

Женская рифма – разновидность рифмы, при которой ударение падает на предпоследний слог рифмующихся слов:

«Есть речи - значение,  
Темно иль ничтожно,  
Но им без волненья  
Внимать невозможн...» (М. Ю. Лермонтов).

Стихи с женскими окончаниями в строфе могут контрастировать с мужскими стихами:

«Он, поравнявшись, поглядел,  
Наташа поглядела,  
Он вихрем мимо пролетел,  
Наташа помертвела». (А.С. Пушкин)

Понятие рифмовки стиха неразрывно связано с понятием строфы.

Строфа – группа стихов с периодически повторяющейся организацией ритма или рифмы. Как правило, каждая строфа посвящена

какой-то одной мысли. При смене строфы меняется и тема. Основной признак строфы – повторяемость её элементов, стоп, размера, рифмовки. Самая короткая строфа дистих (объединяет две строки смежной рифмой).

Самая распространённая строфа катрен, четверостишие, имеющее завершённый смысл. Катрен может иметь все способы рифмовки.

Обязательно нужно отметить строфу, которой А. С. Пушкин написал роман в стихах «Евгений Онегин», называется она «онегинская». Она состоит из четырнадцати строк: три катрена и дистих. В ней есть и смежная, и перекрёстная и кольцевая рифмы. Она отличается необыкновенной гибкостью, способностью передать разнообразные оттенки чувств, мысли героев романа и самого автора.

Анжамбеман (перенос) – один из эффектов расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста: несовпадение границы стихотворных строк с границей между синтагмами. Когда ритмическая пауза не совпадает с логической и грамматической, а как бы «зависает» в конце строки, требуя смыслового оправдания. Переносы могут предавать стихотворной речи взволнованность, задумчивость, разговорно-бытовую интонацию, помогают передать напряжение. Поэтому эти паузы называют эмоциональными, позволяющими передать самые тонкие оттенки чувств.

Владение техникой переноса в стихотворной речи позволяет сохранить содержание, не разрушая ритм стиха. Паузы в стихах подчёркивают эмоционально-смысловую насыщенность слова, которая здесь очень важна.

Цезура – постоянный словораздел в стихах, разделяющий строку на две части (два полустишия) и способствующий ещё большей её ритмической организации. Если цезура делит стих на две равные половины. То она называется большой или медианой.

Стопораздельная цезура совпадает с синтаксической паузой:

Как хороши, V как свежи были розы  
В моём саду! V Как взор прельщали мой!

Как я молил V весенние морозы

Не трогать их V холодной рукой. (И. Мятлев).

Паузная цезура представляет собой ритмическую паузу, усиливающую восприятие строк.

Сидят герои Бреста v в Краснознаменном зале -

Политруки, комбаты, v медсёстры и стрелки... (Я.

Хелемский).

Свободная цезура выражается в преднамеренном стремлении автора к интонационно-ритмической раскованности стиха. Такая цезура не имеет определённого места, и её расположение диктуется самим автором строк.

Прозрачное, v правдивейшее  
слово

Ложится v на Безмолвные листы.

Как в юности, v молюсь тебе сурово

И знаю: свет и радость – это ты. (О.

Берггольц).

Итак, ритм стиха определяется размером (хорей, ямб и т. д.), количеством стоп (двусложный, пятисложный и т. д.), наличием цезуры, возможным наличием пиррихий и спондеев, характером рифм ( мужская, женская и т. д.).

Стихотворная речь имеет свою специфику. Специфика - сама форма стиха, его ритм. «Стихи слушаются иначе, чем проза, потому что у них другая форма. Но можно сказать наоборот: у стихов иная форма, потому что их подтекст переживается иначе. Одно из главных различий между прозаической и стихотворной формами речи в том, что у них разные темпо-ритмы, которые по-разному воздействуют на нашу



эмоциональную память, чувства, переживания». (К. С. Станиславский). В стихах нельзя думать и переживать в ритме прозы, излишне «перегружать» подтекст, затягивать психологические паузы – это разрушает форму стиха. И наоборот, нельзя формально выполнять все внешние требования стиха, забывая при этом про эмоции, чувства, подтекст. Такое исполнение К. С. Станиславский называл механическим, которое не может быть признано стихотворной речью.

Приступая к работе над стихотворным произведением, следует знать, что содержание его невозможно понять, не зная основ стихосложения. Однако нужно знать не только основы теории стиха, но и уметь выявлять образно-действенную силу поэтического слова.

## **2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ**

### **2.1 Тематика лабораторных и индивидуальных занятий**

**Тема 1. Введение. Методические принципы и требования к выбору учебно-творческого материала. Теоретические основы постановки голоса и речи**

Приемы голосоречевого тренинга. Внутренняя техника языкового действия в искусстве слова. Выполнение и анализ речей-воспоминаний из детства в группе. Культура речи. Степень овладения богатством и выразительными средствами языка.

**Тема 2. Требования к выбору учебно-творческого материала. Публицистика как средство воспитания активной жизненной позиции. Целевые установки в работе над творческим материалом. Особенности словесного действия в юмористических произведениях: сказках, юморески**

Выбор лидера для психологического портрета. Поиски мемуарной литературы, эссе. Защита своего героя. Присвоение себе его лучших качеств. Создание собственной, авторской прозы, где герои - близкие, родные люди, родственники, учителя, друзья. Создание "языкового альбома", галереи близких.

Воспитание чувства юмора на байках, сказках. Особенности публицистики и сказки, басни, их жанровое интонационное различие. Понимание образов, характеров героев сказок, басен в соответствии с замыслом автора. Использование невербальных средств общения (мимика, жест). Естественное существование в сказке. Развитие эмоциональных, образных способностей и творческих задатков студента в работе над произведениями эпических жанров (басни, сказки, легенды, предания).

### **Тема 3. Элементы внешней и внутренней техники словесного воздействия. Дыхание и голос. Приемы голосо-языкового тренинга**

Комплексное освоение языковых навыков. Развитие фантазии студента. Целевое, подробное и последовательное освоение упражнений.

### **Тема 4 Техника языка, основные упражнения и их необходимость для овладения художественным произведением. Комплексное освоение языковых навыков. Развитие фантазии студента. Язык в жизни и на сцене**

Освоение приемов комплексного тренинга: релаксация, гигиенический и вибрационный массаж, дыхательная разминка, унутрыглоточная гимнастика, артикуляционные упражнения, дикционный тренинг, голосовые упражнения, дикционный тренинг, голосовые упражнения.

Комплексное воспитание языковых качеств студента. Основные принципы языковой техники. Сознательное усвоение студентами элементов внутренней и внешней техники. Целевые установки в работе над текстом игровых программ студентов для развития их фантазии. Развитие языкового слуха студента. Приемы голоса - языкового тренинга. Резонаторы. Голосовые регистры. Сила звука. Распределение звука на площадке. Опора звука. Освоение правил орфоэпии в голосо-языковом тренинге. Развитие языкового слуха, способность замечать ошибки внешней и внутренней техники. Владение терминологией.

#### **Тема 5 Дикция и орфоэпия в комплексном освоении предыдущего материала. Артикуляция**

Дикция и орфоэпия в комплексном освоении предыдущего материала. Развитие фонового (диафрагмального) дыхания, дикционной четкости, владение "опорой звука", свободой звучания. Ведение анτισловаря. Записи слов, звуковой состав которых нарушается (выпадение гласных, согласных, целых слогов). Цель этой работы - развитие языкового слуха, дикционной чистоты. Знание белорусского и русского алфавита (их отличие) и введение его в игровые упражнения.

#### **Тема 6. Этапы работы над текстом. Художественное слово и речевое действие. Слово и движение. Выразительные средства речи**

Художественное слово и речевое действие. Слово и движение. Этапы работы над текстом. Овладение практическими приемами развития голоса, языка (языково-ручной рефлекс, имитация, звукоподражание, язык в движении). Воспитание свободы дыхания и звучания на мягкой атаке голоса. Развитие дикционной чистоты культуры речи, логики языкового действия. Коллективное языковое действие. Составление небольших рассказов (в разных жанрах) с целью овладения разговорной интонацией, импровизации на заданной теме.

## **Тема 7. Исполнительский анализ текста: сквозное действие, подтекст**

Исполнительский анализ текста: сквозное действие, подтекст. Этапы работы над текстом. Анализ произведения (тема, идея, сквозное действие, сюжет, сверхзадача, конфликт). Логический анализ произведения, воплощение текстов. Логическая перспектива, подтекст, паузы (психологические, логические). Воздействие словом на слушателей, зрителей.

## **Тема 8. Особенности стихотворной речи. Основные поэтические жанры. Основные системы стихосложения. Приемы овладения поэтическим материалом**

Особенности стихотворной речи. Основные системы стихосложения. Метрическая, тоническая, силлаботоническая системы стихосложения. Жанровые особенности стихотворной речи (ритм, рифма, пауза, размер, смещение).

Основные поэтические жанры и формы. Приемы овладения поэтическим материалом (скандирование, рифмовки), отбор стихов на белорусском и русском языках. Особенности авторской речи разных поэтов.

## **Тема 9. Выразительные средства языка. Логика, логическое ударение, языковые такты и паузы. Действующая природа знаков препинания в стихотворном языке**

Выразительные средства языка. Логика, логическое ударение, языковые такты и паузы. Эмоциональная и техническая выразительность - основные качества языка. Языковые средства в эмоциональном воздействии на аудиторию: инверсия, повтор, тропы и их классификация. Работа над логическим разбором избранных

отрывков (проза, стихи). Выявление логического ударения, логической паузы. Знаки препинания на письме и в действующем слове. Действующая природа знаков препинания в стихотворном языке. Развитие творческих способностей студентов на материале стихотворных произведений. Освоение навыка языкового действия в стихотворных произведениях.

**Тема 10. Воспитание элементов внутренней техники языкового действия (видение, представление, отношения, оценка)**

Поэты Пушкинской поры. Сонеты Шекспира. Поэты "Серебряного века". Женская поэзия. Белорусские классики и современные поэты. Собственная оценка каждого поэта. Воспитание элементов внутренней техники языкового действия (видение, представление, отношения, оценка). Средства сближения с выбранным произведением. Фантазия студента в воспитании видения и оценки произведения.

**Тема 11. Воспитание привычки органической жизни в исполнении стихотворных произведений. Невербальные средства выразительности (мимика, жест, пластика)**

Воспитание привычки органической жизни в исполнении стихотворных произведений. Невербальные средства выразительности (мимика, жест, пластика). Закрепление навыков самостоятельной режиссерско-исполнительской работы над произведениями стихотворной формы. Ощущение произведения автора как своего собственного. Воспитание современной гражданской позиции.

## **Тема 12. Принципы работы над осуществлением созданной композиции. Распределение на площадке. Темпоритм**

Принципы создания композиций: наличие основной темы и смысла, которые объединяют материал. Композиция и монтаж. Способы создания композиции (хронологический, контрастный и др.). Сочетание различных жанров. Принцип литературного спектакля и его отличие от драматического. Личность в литературном спектакле. Отбор необходимых элементов для более яркого и убедительного показа творческой работы. Законы исполнения литературных композиций. Принципы работы над осуществляемой композицией. Общность действия исполнителей. Коллективность языкового действия. Эстафета в развитии действия "жизнь в музыке". Слово и мизансцена. Активная мизансцена. Способы общения исполнителей с аудиторией. Воспитание чуткого подхода к творческой работе, чувство партнера-единомышленника. Распределение на площадке. Темпоритм.

## **Тема 13. Логика языка. Принципы отбора художественного произведения для исполнения прозы. Освоение логики языка на литературном материале: языковые такты, логические и психологические паузы, логическое ударение, логическая интонация, мелодика языка**

Практические занятия. Принцип отбора художественного произведения или отрывка из него для выполнения на экзамене. Сочетание индивидуальности исполнителя с литературным материалом. Развитие языковой выразительности: диапазон, Темпоритм, динамизм (осложненные языковые упражнения). Поиски художественного материала, соответствующего личным качествам студента (чувство юмора, умение выявления подтекста, гражданская позиция исполнителя и т.д.).

Освоение логики языка на избранных отрывках: языковые такты, логические и психологические паузы, логическое ударение. Приемы логического мышления: анализ, синтез, сравнение и т.д. отбор языковых средств выразительности.

#### **Тема 14. Анализ авторского замысла. Сочетание авторского подтекста и индивидуальность исполнителя**

Рефераты и их прослушивание на занятиях. Владение лексикой, стилистикой языка, культурой речи. Выявление языковых особенностей автора: авторская интонация, мелодика и их освоение. Анализ авторского замысла. Выявление авторского замысла. Актуальность классического материала (Пушкин А.С., А. П. Чехов, А. Бунин) в современности. Комплексное использование систем для воздействия на аудиторию: лингвистической (язык), паралингвистической (интонация), кинетической (мимика, жесты). Отбор языковых средств выразительности.

#### **Тема 15. Композиционное построение материала. Комплексное освоение произведения. Взаимодействие исполнителей на площадке**

Композиционное построение творческого показа. Овладение логической, эмоциональной, художественной перспективами языкового действия и композиции. "Кинолента" видений и подтекст. Овладение техникой озвученного слова (дыхание, дикция, голос). Коллективная работа над текстами. Пребывание контропункта в контексте композиции.

Осложненные языковые упражнения в развитии языковой выразительности (диапазон, темпоритм, динамизм). Просмотр и анализ языкового действия исполнителей на видеопленку. Умение анализировать качество звучания языка в упражнениях. Сочетание

теоретических знаний и практических навыков по разделу "Техника речи".

### **Тема 16. Методы воспитания режиссерских способностей в работе с исполнителями**

Формирование режиссерских способностей в работе с исполнителями в литературном спектакле. Методические приемы в работе с исполнителями на старом материале. Владение всеми средствами выразительного чтения. Общность действия исполнителей. Творческие задачи исполнителя, педагога и режиссера в будущей профессии. Языковой слух режиссера в воспитании культуры речи. Формирование и развитие мировоззрения будущих специалистов СКД. Воспитание эмоциональной отзывчивости студентов-режиссеров. Воспитание художественного у студентов - начало его личной будущей профессии.

### **Тема 17. Методические принципы и требования к выбору монолога. Идеино-действенный анализ монологов**

Методические принципы и требования к выбору учебно-творческого материала для воплощения. Монолог - вид психологического действия. Особенности работы над монологами. Монолог и культура мышления. Виды монолога (внутренний и обращенный к кому-то). План и этапы работы над монологами. Освоение элементов языкового действия в монологах. Овладение перспективой развития мысли. Сквозное действие в литературном сценарии.

Перспектива содержания. Сочетание подтекста индивидуальности исполнителя. Идеино-действенный, логический анализ, логическая перспектива. Жанровые особенности произведений: виденные и относительные. Овладение темпоритмом. Освоение авторской идеи через свою индивидуальность.



**Тема 18. Подготовка и освоение элементов словесного действия в монологах. Этапы работы над монологом. Перспектива, сверхзадача художественного рассказа**

Комплексное освоение произведения. Взаимодействие исполнителей на площадке. Свободное и четкое словодействие, контакт с аудиторией, приемы взаимодействия и содержания заинтересованности слушателей, изменение темпоритма, пауз.

**Тема 19. Формирование режиссерских способностей в работе с исполнителями над монологами. Монолог в композиционном контексте**

Воспитание режиссерских способностей в работе с исполнителями. Воспитание у студента не только исполнительных качеств, но и режиссерских. Техника речи в реализации задач режиссера и исполнителя. Сочетание мыслей и чувств в овладении культурой речи. Необходимость участия каждого студента лично в осуществлении творческих замыслов.

Идейно-действенный анализ монолога. Анализ записанного на магнитную ленту учебно-творческого материала. Выбор и этапы работы над монологом. Включение монологов в общий контекст литературного спектакля.

### **3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ**

#### **3.1 Требования к экзамену по дисциплине "Сценическая речь"**

1. Комплексный показ результатов работы по технике речи (дыхание, артикуляция, регистры, сила звука, действующая основа слова и т.д.)
2. Публицистика как средство воспитания личности, представленная как языковой спектакль.
3. Речевой спектакль в сказках (народных или авторских).

### 3.2 Вопросы к экзамену по дисциплине “Сценическая речь”

#### Первый вопрос билета

1. Основные принципы языковой техники. Языковые установки тренинга.
2. Необходимость фонового (диафрагмального) дыхания.
3. Воспитание свободы дыхания, звучания на мягкой атаке голоса.
4. Прием голосоречевого тренинга.
5. Упражнения для дыхательной разминки.
6. Прием гигиенического и вибрационного массажа.
7. Внутриглоточная гимнастика - подготовка для звучания голоса.
8. Нормы орфоэпии (гласные и согласные).
9. Дикционный тренинг - упражнения.
10. Необходимость артикуляционных упражнений и основные из них.
11. Прием голосоречевого тренинга.
12. Упражнения для освоения голосовых регистров.
13. Слово и движение. Тренинг силы звука.
14. Организация звука. Тренинг опоры звука.
15. Распределение звука на площадке.
16. Освоение скороговорок в работе над словом.
17. Комплексное освоение языковых навыков.
18. Целевые установки в упражнениях по технике речи.

#### Второй вопрос билета

Выполнение творческого материала (притчи и сказки).

#### Первый вопрос билета

19. Роль логики языка в искусстве языкового действия.
20. Логическая пауза и ее роль в звучащем слове.
21. Понятие и значение языковых тактов в логике языка.
22. Группирование слов в языковых тактах.
23. Роль знаков препинания в процессе деления текста на языковые такты.

24. Соединительная и разъединительная роль логических пауз.
25. Мелодика языка и его роль в языковом действии.
26. Знаки препинания, их интонирование.
27. Путь логического анализа текста.
28. Способы выделения противопоставляемых понятий.
29. Логические нажатия на прилагательных.
30. Значения выделения перечисляемых слов, однородных членов предложения.
31. Выделение нового понятия.
32. Логическое ударение в многословном выражении единого понятия.
33. Закон выделения слов, которые повторяются.
34. Логическая интонация перечисления.
35. Интонационное выражение текстов с побочными фразами.
36. Логическая интонация фраз, содержащих вопрос.
37. Работа над логической перспективой связного текста.

Второй вопрос билета - реферат (сообщение).

Третий вопрос билета - выполнение творческого материала (рассказ).

### 3.3 Требования к зачету по дисциплине “Сценическая речь”

1. Комплексный показ результатов работы по технике речи (дыхание, артикуляция, регистры, сила звука, действующая основа слова и т.д.)
2. Публицистика как средство воспитания личности, представленная как языковой спектакль.
3. Речевой спектакль в сказках (народных или авторских).

1. Подготовка и представление композиции по прозаическим и стихотворным произведениям. Запись и анализ указанной композиции.

### 3.4 Критерии оценки знаний

Баллы	Показатели оценки
1 (один)	Отсутствие знаний по дисциплине в рамках образовательного стандарта; слабые голосовые данные; отказ от выполнения программы.

2 (два)	Слабые знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; низкий уровень культуры исполнения художественных произведений.
3 (три)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; пассивность на практических занятиях; узкий художественный кругозор; плохая дикция, слабое дыхание и опора, слабые голосовые данные.
4 (четыре)	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта, посредственные голосовые данные, нечеткая дикция, поверхностное понимание литературного текста и общей драматургии художественного произведения.
5 (пять)	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта, освоение рекомендованной учебной программы дисциплины, использование научной терминологии, определенные дефекты дикции, неумелое пользование диафрагмальным дыханием, ошибки при выполнении художественного произведения, слабое владение перспективой, темпоритмом при выполнении художественного произведения, непонимание литературного текста.
6 (шесть)	Достаточно полные знания в рамках образовательного стандарта; достаточные знания в объеме учебной программы дисциплины, активность на практических занятиях; достаточный уровень культуры исполнения художественных произведений; использование научной терминологии, нечеткая дикция, ошибки при использовании диафрагмального дыхания, несовершенное владение голосом, неполное выполнение требований по самостоятельной работе над художественным произведением.
7 (семь)	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы; усвоение основной литературы по дисциплине и использование научной терминологии; недостаточная ориентация в концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине; активная самостоятельная работа на практических занятиях; достаточный уровень культуры исполнения художественных произведений; хорошая дикция, правильное понимание литературного текста, не совсем совершенное воплощение сценического образа художественного произведения.
8 (восемь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной

	<p>терминологии, грамотное выполнение материала, умение владеть голосом, ориентироваться в направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях, достаточно высокий уровень культуры исполнения художественных произведений, хорошая дикция, правильное диафрагмальное дыхание, достаточно правильное понимание литературного текста, в котором раскрывается драматургия произведения искусства и сценический образ.</p>
9 (девять)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное выполнение материала, умение ориентироваться в направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на практических занятиях, высокий уровень исполнения художественных произведений; яркий тембр голоса, хорошая дикция и владение диафрагмальным дыханием; доскональное знание законов языкового действия и умение использовать их в работе над литературным произведением.</p>
10 (десять)	<p>Систематизированные, глубокие и полные знания по дисциплине в рамках образовательного стандарта; точное использование научной терминологии, грамотное выполнение материала, умение ориентироваться в направлениях по дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная и творческая самостоятельная работа на практических занятиях, высокий уровень исполнения художественных произведений, четкая дикция, грамотное владение диафрагмальным дыханием, доскональное знание законов языкового действия, умение их использовать в работе над литературным произведением, отличные актерские способности, умение понять идею автора и выразить свое отношение к авторскому мировоззрению.</p>

## ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Учебная программа «Сценарно-режиссерские основы социально-культурной деятельности»

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў

Зацвярджаю

Першы прарэктар

УА “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
культуры і мастацтваў”

\_\_\_\_\_ Ю.П. Бондар

“ \_\_\_ ” \_\_\_\_\_ 2017 г.

Рэгістрацыйны № ВД \_\_\_\_\_ /вуч.

### СЦЭНАРНА-РЭЖЫСЁРСКІЯ АСНОВЫ САЦЫЯЛЬНА-КУЛЬТУРНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ

**Вучэбная праграма ўстановы вышэйшай адукацыі  
па вучэбнай дысцыпліне для спецыяльнасці:**

*1-23 01 14 Сацыяльна-культурная дзейнасць*

Мінск 2017

Вучэбная праграма складзена на аснове адукацыйнага стандарта вышэйшай адукацыі ОСВО 1-23 01 14-2013 і вучэбнага плана па спецыяльнасці 1-23 01 14 Сацыяльна-культурная дзейнасць, рэг. № Е23-1-16/13 вуч. ад 27.06.2013

### **СКЛАДАЛЬНІКІ:**

*Т. П. Бірукова*, дацэнт кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат педагагічных навук, дацэнт;

*М. У. Камоцкі*, выкладчык кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”;

*В. Ф. Савіна*, дацэнт кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат педагагічных навук, дацэнт;

*Н. С. Пракаповіч*, выкладчык кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”;

*Р. Ф. Маленчанка*, прафесар кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, дацэнт;

*Р. М. Астрадзінава*, старшы выкладчык кафедры педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”.

### **РЭЦЭНЗЕНТЫ:**

*Р. Л. Бузук*, загадчык кафедры тэатральнай творчасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў”, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт;

*В. М. Румава*, дырэктар дзяржаўнай установы адукацыі «Цэнтр дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі “Ветразь” г.Мінска»

### **РЭКАМЕНДАВАНА ДА ЗАЦВЯРДЖЭННЯ:**

Кафедрай педагогікі сацыякультурнай дзейнасці ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў” (праатакол № 10 ад 30.05.2017 г.);

Навукова-метадычным саветам ўстанова адукацыі “Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт культуры і мастацтваў” (праатакол № ад 2017 г.)

## ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

Праграма дысцыпліны “Сцэнарна-рэжысёрскія асновы сацыяльна-культурнай дзейнасці”, які ўключае тры раздзелы: “Сцэнарнае майстэрства”, “Рэжысура культурна-адпачынкавых праграм”, “Сцэнічная мова”, – пабудавана з улікам сучасных патрабаванняў, што прад’яўляюцца да падрыхтоўкі спецыялістаў сацыяльна-культурнай сферы. Вывучэнне дысцыпліны дапаможа ўзброіць будучых спецыялістаў сацыяльна-культурнай сферы веданнем тэарэтычных асноў, асноўных механізмаў авалодання тэхналагічнымі сістэмамі сцэнарнага і рэжысёрскага майстэрства, а таксама навыкамі і ўменнямі сцэнічнай мовы.

Курс з’яўляецца базавым у прафесійным цыкле дысцыплін па спецыяльнасці “Сацыяльна-культурная дзейнасць”. Яго змест прадугледжвае працэс авалодання спецыфікай і асаблівасцямі арганізацыі гульнівых, рэкрэацыйных, інфармацыйна-адукацыйных, святочна-абрадавых, забаўляльных і іншых форм культурна-адпачынкавай дзейнасці.

Засваенне вучэбнай праграмы “Сцэнарна-рэжысёрскія асновы сацыяльна-культурнай дзейнасці” дапаможа студэнтам забяспечыць фарміраванне шэрага акадэмічных, сацыяльна-асобасных і прафесійных кампетэнцый (умець працаваць самастойна; валодаць сцэнарным майстэрствам і спецыфікай пастаноўкі разнастайных культурна-адпачынкавых праграм; быць здольным параджаць новыя ідэі, валодаць крэатыўнасцю; валодаць навыкамі вуснай і пісьмовай камунікацыі; далучаць розныя групы насельніцтва і асобных індывідаў да пазітыўнанакіраваных форм культурна-адпачынкавай дзейнасці; умець працаваць у камандзе).

*Асноўная мэта дысцыпліны* – сфарміраваць у студэнтаў сукупнасць ведаў і практычных навыкаў распрацоўкі сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы, пастаноўкі разнажанравых праграм, навыкаў выканальніцкага майстэрства і культуры мовы.

*Задачы:*

– атрымаць уяўленне:

аб агульных драматургічных паняццях – драматургічным дзеянні і канфлікце як асноўных рысах драмы, архітэктоніцы, драматычнай калізіі, ідэяна-тэматычнай задуме, сюжэце, кампазіцыйнай пабудове;



аб агульных рэжысёрскіх паняццяў – рэжысуры, дзейным аналізе, канфлікце, сюжэтай лініі, падзейным радзе, ацэнцы, звышзадачы, вобразным мастацкім вырашэнні;

– вызначыць спецыфіку сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм: спосабы пабудовы дзеяння, прыёмы мантажу, сродкі выразнасці, іх мастацкая апрацоўка і напісанне сцэнарыяў;

– засвоіць асноўныя характарыстыкі жанраў культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў, кампазіцыйную структуру формы (пралог, эпізоды, фінал), прыёмы мантажу, сродкі выразнасці рэжысёрскага вырашэння. Ажыццявіць пастаноўку тэатралізаванага прадстаўлення;

– авалодаць арфаэпічнымі нормамаі літаратурнай мовы (пажадана рускай і беларускай), прынцыпамі выхавання моўнага голасу, уменнем арганічна “жыць” у адабраным сцэнічным матэрыяле.

У выніку вывучэння дысцыпліны студэнты *павінны ведаць*:

– тэорыю рэжысуры і асноўныя элементы сцэнарнага майстэрства, узаемасувязь яго з іншымі драматургічнымі відамаі;

– класіфікацыю культурна-адпачынкавых праграм і асаблівасці іх сцэнарнай распрацоўкі;

– тэорыю рэжысуры і асноўныя элементы акцёрскага майстэрства; сутнасць і прынцыпы рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм;

– спецыфіку арганізацыі сцэнічнай прасторы і прыроду стварэння творчай атмасферы ў працэсе пастаноўкі тэатралізаванай праграмы;

– методыку працы над літаратурным творам, тэхнікай прамовы і развіццём галасавых здольнасцей; тэорыю і методыку работы над унутранай тэхнікай славеснага дзеяння.

Студэнты *павінны ўмець*:

– абгрунтаваць ідэйна-тэматычную задуму і вобразнае рашэнне будучага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы;

– адбіраць рознабаковыя сродкі выразнасці і па-мастацку іх апрацоўваць; літаратурна аформіць будучы сцэнарый;

– распрацаваць сцэнарна-рэжысёрскую задуму асобных кампанентаў тэатралізаванага прадстаўлення, яго вобразна-пластычнае рашэнне і рэжысёрскі пастановачны план;

– арганізаваць вучэбна-рэпетыцыйны працэс з выканаўцамаі і іншымі ўдзельнікамаі творчага калектыву (гукарэжысёрам, загадчыкам пастановачнай часткі, мастаком, балетмайстрам, светааператарам і інш.);

– праводзіць комплексны галасавы трэнінг, выкарыстоўваць моўны голас і моўную выразнасць у сваёй дзейнасці;

– прымяняць веды ў галіне сцэнічнай мовы для выкладчыцкай дзейнасці.

Студэнты павінны валодаць:

– тэрміналогіяй і асноўнымі паняццямі дысцыпліны “Сцэнарна-рэжысёрскія асновы сацыяльна-культурнай дзейнасці”;

– метадамі арганізацыі і правядзення культурна-адпачынкавых праграм;

– тэхналогіямі арганізацыі масавага адпачынку насельніцтва.

Дысцыпліна “Сцэнарна-рэжысёрскія асновы сацыяльна-культурнай дзейнасці” вывучаецца студэнтамі I–II курсаў (дзённая і завочная формы навучання) і разлічаны на 1132 гадзіны, у тым ліку 568 гадзін аўдыторных заняткаў: 56 гадзін – лекцыі, 494 гадзіны – лабараторныя заняткі, 12 гадзін – індывідуальныя заняткі.

У якасці формаў кантролю ведаў прадугледжаны залікі і іспыты.

# ЗМЕСТ ВУЧЭБНАГА МАТЭРЫЯЛУ

## РАЗДЗЕЛ 1. СЦЭНАРНАЕ МАЙСТЭРСТВА

### **Тэма 1. Уводзіны. Характарыстыка драма-тургічных твораў і спецыфічныя асаблівасці драматургіі культурна-адпачынкавых праграм**

Прадмет і задачы дысцыпліны. Сувязь дысцыпліны з іншымі прадметамі. Характарыстыка тэматычнага плана, формаў навучання. Характарыстыка культурна-адпачынкавых праграм, дынаміка іх развіцця. Агляд літаратуры па курсу.

Паняцці "драма", "драматургія", агульныя рысы драматургічных твораў. Канфлікт як асноўная рыса драмы. Развіццё канфлікта. Віды драматургічных твораў: драматургія тэатра, кіно, радыё, тэлебачання, культурна-адпачынкавай праграмы.

Віды культурна-адпачынкавых праграм, іх спецыфічныя асаблівасці. Параўнальная характарыстыка драматургічных твораў (інфармацыйна-дыскусійных, публіцыстычных, відовішчна-забаўляльных, камунікатыўных, конкурсна-забаўляльных). Праблемы распрацоўкі сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм.

### **Тэма 2. Сцэнарый як драматургічная аснова культурна-адпачынкавай праграмы**

Паняцці "сцэнарый", "сцэнарны план". Спецыфічныя асаблівасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Кампазіцыйная пабудова дзеяння ў сцэнарыі. Спосабы пабудовы. Віды канфліктаў. Тры "эфекты" праграмы (прысутнасць, саўдзел, удзел) і іх узаемадзеянне. Сюжэт сцэнарыя, сюжэтны ход і іх распрацоўка ў эпізодах, блоках. Сінтэтычнасць культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 3. Характарыстыка сродкаў выразнасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Віды сродкаў выразнасці ў сцэнарыі культурна-адпачынкавай праграмы (дакументальныя, мастацкія, тэхнічныя, фальклорныя і інш.). Дакументальныя сродкі выразнасці, іх характарыстыка. Выбар рэальнага героя. Паэтычнае і мастацкае слова і іх выкарыстанне ў сцэнарыі. Жанры мастацтва і іх характарыстыка. Прынцыпы адбору сродкаў выразнасці. Прыёмы актывізацыі аўдыторыі. Асаблівасці

фальклорных сродкаў выразнасці. Асноўныя крыніцы адбору матэрыялу.

#### **Тэма 4. Асноўныя этапы работы над сцэнарыем культурна-адпачынкавай праграмы**

Абгрунтаванне ідэйна-тэматычнай задумы сцэнарыя: праблема, тэма, ідэя, мэта. Адлюстраванне ў задуме асноўных прыкмет драматургічнага твору: канфлікту, сюжэта і кампазіцыі. Кампазіцыйная пабудова сцэнарыя ў адпаведнасці з асноўнымі прынцыпамі драматургіі культурна-адпачынкавай праграмы: логіка развіцця тэмы, нарастанне дзеяння, закончанасць кожнага эпізоду, узаемасувязь усіх частак сцэнарыя праграмы.

Вывучэнне, аналіз і адбор сродкаў выразнасці. Мастацка-музычнае афармленне праграмы. Літаратурны запіс сцэнарыя: сцэнарны план, лібрэта, літаратурны сцэнарый. Бібліяграфія сцэнарыя.

#### **Тэма 5. Метад тэатралізацыі як аснова стварэння мастацкага вобраза сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Сутнасць паняцця "тэатралізацыя". Функцыі тэатралізацыі. Сродкі тэатралізацыі. Віды тэатралізаваных культурна-адпачынкавых праграм і іх характарыстыка.

#### **Тэма 6. Метады ілюстравання і інсцэніравання ў сцэнарыі, іх выкарыстанне ў культурна-адпачынкавай праграме**

Віды ілюстрацыі: мастацкая, фатаграфічная, ілюстрацыя-схема, ілюстрацыя-макет, ілюстрацыя-дакумент. Прынцыпы ілюстрацыі: суадносіны ідэйнага зместу з мастацкай формай мерапрыемства; псіхалагічнае абгрунтаванне спалучэння лагічнага і эмацыянальнага пачаткаў у сцэнарыі; комплекснае выкарыстанне мастацка-ілюстрацыйных сродкаў і розных відаў мастацтва.

Бачная песня, верш, апавяданне як формы тэатральнага дзеяння. Інсцэніраванне мастацкага і дакументальнага матэрыялу. Інсцэніраванне рэальнай падзеі як асновы стварэння драматургічнага твора.

#### **Тэма 7. Мантаж як творчы метады сцэнарыста: уласцівасці, функцыі**

Віды мантажу: канструктыўны, асацыятыўны. Уласцівасці і функцыі мантажу. Характарыстыка прыёмаў мантажу: кантрастнасць, паралелізм, прыём спалучэння, лейтматыў, рэфрэн і інш. Наяўнасць

драматургічнага хода як асновы мантажу і розных сродкаў выразнасці (па сэнсу, прызначэнню, настрою і тэмпарытму). Мантажны ліст сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 8. Літаратурны запіс сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы і ажыццяўленне яго аналіза**

Сцэнаграфія праграмы (мастацкае і музычнае афармленне). Кампазіцыя размяшчэння літаратурнага матэрыялу. Бібліяграфія да сцэнарыя. Літаратурнае афармленне сцэнарыя афармленне праграмы.

Асаблівасці аналізавання сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Тэхнічныя патрабаванні да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 9. Асаблівасці правязення аналіза сцэнарыяў культурна-адпачынкавых праграм разнастайных жанраў**

Аналіз культурна-адпачынкавай праграм разнастайных жанраў (інфармацыйна-дыскусійных, гульнёных, конкурсных, фальклорных, забаўляльных, культурна-відовішчных і інш.).

Прагляд і калектыўнае абмеркаванне сцэнарыяў інфармацыйна-пазнавальных праграм. Аналіз студэнтамі прапанаваных сцэнарыяў па схеме: характарыстыка жанру праграмы; ідэйна-тэматычная задума; кампазіцыйная пабудова задумы; від канфлікту; наяўнасць сценарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аудыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці.

### **Тэма 10. Рэальны герой і яго прадстаўленне**

Выбар студэнтам рэальнага героя для яго прадстаўлення ў межах канкрэтнай культурна-дасугавай праграмы. Знаёмства з біяграфічнымі дадзенымі абранага рэальнага героя, падбор неабходнага фактаграфічнага матэрыялу аб яго творчым, прафесійным, жыццёвым шляху.

На аснове атрыманых звестак студэнт распрацоўвае сцэнарны варыянт яго прадстаўлення па схеме: знаёмства рэальнага героя з глядачамі, інтэрв'ю з рэальным героем (5-6 пытанняў з меркаванымі адказамі), заключная частка (рэзюмэ).

Прадстаўленне студэнтамі сваіх сцэнарных распрацовак па знаёмству з рэальным героем. Калектыўнае абмеркаванне і аналіз сцэнарных распрацовак студэнтаў з прадстаўленнем рэальнага героя.

### **Тэма 11. Літаратурная замалёўка і яе сцэнарная распрацоўка**

Вызначэнне студэнтам ідэйна-тэматычнай задумы будучага літаратурнага эцюда, у аснове якога канфліктны факт, жыццё чалавека, падзея і інш. Літаратурнае апісанне студэнтам гэтай падзеі так, каб быў ярка раскрыты канфлікт.

Студэнт адбірае розныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія і інш.) і распрацоўвае кампазіцыйную пабудову дзеяння літаратурнай замалёўкі.

Прадстаўленне студэнтамі закончаных сцэнарных распрацовак літаратурных замалёвак. Калектыўнае абмеркаванне і аналіз сцэнарных распрацовак студэнтаў.

### **Тэма 12. Выбар рэальнай падзеі і яе сцэнарная распрацоўка**

Выбар студэнтам з газет, часопісаў, інтэрнэт-парталаў рэальнай падзеі з канфліктнай асновай. Распрацоўка ідэйна-тэматычнай задумы, вызначэнне жанра і мэтавай аўдыторыі будучага самастойнага блока культурна-адпачынкавай праграмы.

Вывучэнне і адбор розных сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для ажыццяўлення сцэнарнай распрацоўкі рэальнай падзеі.

Прадстаўленне студэнтамі блока сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма № 13. Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-адпачынкавых праграм**

Этапы рэцэнзавання культурна-адпачынкавых праграм. Прагляд культурна-адпачынкавых праграм розных жанраў. Калектыўнае абмеркаванне прагледжаных праграм.

Самастойнае рэцэнзаванне студэнтамі прагледжаных культурна-забаўляльных праграм па прапанаванай схеме.

### **Тэма 14. Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і распрацоўка асноўных кампанентаў групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Абмеркаванне студэнтамі ў падгрупах ідэйна-тэматычнай задумы будучага сцэнарыя, вызначэнне жанра і аўдыторыі культурна-адпачынкавай праграмы.

Студэнты фармулююць сцэнарна-рэжысёрскі ход будучага сцэнарыя (вобразна-гульнявы, дэкаратыўна-вобразны і вобразна-

музычны). Падгрупы студэнтаў прадстаўляюць ідэйна-тэматычныя задумы будучых сцэнарыяў на калектыўнае абмеркаванне.

Студэнты ў падгрупах даюць характарыстыку ўсім часткам сцэнарыя, якія складаюць яго кампазіцыйную структуру.

### **Тэма 15. Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты ў падгрупах вывучаюць, аналізуюць і адбіраюць разнастайныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія, гульнявыя, фальклорныя і інш.) для раскрыцця ідэйна-тэматычнай задумы сцэнарыя. Выкарыстоўваючы мастацкі і дакументальны матэрыял, студэнты распрацоўваюць сюжэтную пабудову дзеяння ў сцэнарыі.

Студэнты далучаюць ў сцэнарый метады тэатралізацыі, ілюстрацыі і інсцэніравання, а таксама інтэгруюць разнастайныя прыёмы актывізацыі аўдыторыі (гульнявыя, мастацкія, журналісцкія, рэжысёрскія) у сцэнарый культурна-адпачынкавай праграмы.

### **Тэма 16. Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты складаюць літаратурны тэкст сцэнарыя, падначалены ўсім законам кампазіцыйнай пабудовы і ідэйна-тэматычнай задумы, рэалізуючы ў сцэнарыі асноўныя прыёмы мантажу: кантраснасць, паралельнасць, адначасовасць, лейтматыў, паслядоўнасць.

Аб'яднанне студэнтамі распрацаваных блокаў ў агульны сцэнарый. Студэнтамі ажыццяўляецца запіс сцэнарыя ў адпаведнасці з тэхнічнымі патрабаваннямі да літаратурнага афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы. Рэдагаванне гатовага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы.

Правядзенне падрабязнага драматургічнага аналіза гатовых сцэнарыяў.

### **Тэма 17. Тэхналагічныя асновы распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Аналіз асноўных жанраў культурна-адпачынкавых праграм (інфармацыйна-дыскусійныя конкурсна-забаўляльныя, відовішчныя, камунікатыўныя, святочна-абрадавыя і інш.).

Студэнты знаёмяцца з асаблівасцямі і спецыфікай драматургічнай асновы розных жанраў культурна-адпачынкавых праграм і ажыццяўляюць выбар жанру для распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя.

### **Тэма 18. Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і кампазіцыйная пабудова аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Фарміраванне ідэйна-тэматычнай асновы аўтарскага сцэнарыя (тэма, ідэя, мэта) распрацоўка сцэнарнага плана, асобных эпизодаў, характарыстыка і вызначэнне сцэнарна-рэжысёрскага ходу будучага сцэнарыя.

Студэнты характарызуюць ўсе часткі будучага сцэнарыя, якія складаюць яго кампазіцыйную структуру.

### **Тэма 19. Адбор сродкаў выразнасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі, мантаж і літаратурны запіс аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы**

Студэнты вивучаюць і адбіраюць разнастайныя сродкі выразнасці (дакументальныя, мастацкія, гульнявыя, фальклорныя і інш), якія неабходна выкарыстоўваць у аўтарскім сцэнарыі.

Студэнты мантуюць разнастайны матэрыял, улічваючы асаблівасці дадзенага метаду.

Ажыццяўленне студэнтамі літаратурнага запіса аўтарскага сцэнарыя ў адпаведнасці з тэхнічнымі патрабаваннямі да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм.

Студэнт распрацоўвае макет наглядна-мастацкага афармлення праграмы (афіша, запрашальны білет, эскізы афармлення, эмблема і г.д.) і афармляе спіс літаратуры.

### **Тэма 20. Парыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны**

Студэнт ажыццяўляе рэдагаванне канчатковага варыянту аўтарскага сцэнарыя і афармляе яго ў індывідуальную папку з дадаткам электроннага варыянта.

Студэнт рыхтуе мультымедычную прэзентацыю да публічнай абароны аўтарскага сцэнарыя.



## **РАЗДЕЛ 2. РЕЖЫСУРА КУЛЬТУРНА-АДПАЧЫНКАВЫХ ПРАГРАМ**

### **Тэма 1. Уводзіны. Паняцце аб рэжысуры. Асаблівасці рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Функцыі рэжысёра**

Асноўныя прынцыпы тэатра і іх выкарыстанне ў рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Рэжысёрскія прафесійныя здольнасці. У.І. Неміровіч-Данчанка аб функцыях рэжысёра: рэжысёр-тлумачальнік, рэжысёр-педагог, рэжысёр-арганізатар творчага працэсу.

Асаблівасці рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Агульнае і спецыфічнае ў рэжысуры драмы і рэжысуры культурна-дасугавых праграм. Разнастайнасць форм, метадаў і выразных сродкаў у рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Сістэма К.С. Станіслаўскага, як школа выхавання акцёра і рэжысёра, як аснова рэжысуры культурна-дасугавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Метад дзейснага аналізу К.С. Станіслаўскага ў рабоце рэжысёра культурна-дасугавых праграм. Тэатралізацыя як галоўны метада ў рэжысуры культурна-дасугавых праграм. Методыка арганізацыі калектыўна-індыўдуальнай творчасці ў рабоце рэжысёра з выканаўцамі КДП і тэатралізаваных прадстаўленняў.

### **Тэма 2. Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці. Элементы сцэнічнага дзеяння. Псіхафізічнае дзеянне акцёра. Выканаўчы трэнінг і яго значэнне для авалодвання сцэнічным дзеяннем**

К.С. Станіслаўскі аб выхаванні акцёрскага майстэрства. Прынцыпы выхавання творчай асобы акцёра. Асноўныя напрамкі ў акцёрскім мастацтве. Дзеянне-аснова сцэнічнага мастацтва акцёра. Асноўныя задачы выканаўчага трэнінга ў вобразе на сцэне. Элементы сцэнічнага дзеяння.

Сістэма выхавання акцёра і рэжысёра школы К.С.Станіслаўскага і яе асноўныя прынцыпы. Стварэнне спрыяльных умоў для творчасці. Выхаванне ўнутранай і знешняй тэхнікі акцёра. Элементы творчага складання (адчуванне акцёра і правільнага сцэнічнага самаадчування).

Сцэнічнае дзеянне, як матэрыял акцёрскага мастацтва. Прызнакі дзеяння. Метад фізічных дзеянняў Станіслаўскага. Слоўнае дзеянне.

Логіка і вобразнасць мовы, тэкст і падтэкст. Сцэнічная задача і яе элементы.

### **Тэма 3. Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў: адзіночнага, парнага, масавага**

Жыццёвыя назіранні як матэрыял для стварэння эцюдаў на арганічнае маўчанне. Стварэнне эцюдаў на аснове практыкаванняў, падзея ў адзіночным эцюдзе на безпрадметнае дзеянне (я ў прапанаваных абставінах). Эцюды на веру і наўнасць, эмацыянальную памяць, логіку і паслядоўнасць паводзін на сцэне. Эцюды на зносіны: парныя і групавыя. Зносіны як адносіны да аб'екту ўвагі, безперапыннасць узаемадзеяння партнёраў, умовы зносін. Асноўныя элементы зносін. Прыстасаванні – спосабы прыстасавання і зносін. Унутраныя маналогі і іх значэнне на працягу зносін. Парны эцюд на зносіны ва ўмовах арганічнага апраўданага маўчання.

Задума парнага, групавога і масавага эцюдаў, пабудова ў ім падзеі. Сюжэт эцюда. Пабудова канфлікту барацьбы дзеючых асоб за сваё меркаванне. Характарыстыка дзеючых асоб. Музыка, як спосаб арганізацыі дзеяння. Вобразнасць эцюду. Арганізацыя сцэнічнай прасторы для арганічных паводзін акцёра на сцэне ў эцюдзе.

Літаратурны запіс створаных эцюдаў, іх ідэйна-тэматычны аналіз і увасабленне.

### **Тэма 4. Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам як часткай культурна-дасугавай праграмы і тэатралізаванага прадстаўлення**

Сцэнарная рэжысёрская распрацоўка нумара.

Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам на аснове літаратурнага твора: верша, песні, байкі, казкі. Крытэрыі адбору мастацкага матэрыялу для інсцэніроўкі нумара.

Агульныя прынцыпы і законы інсцэніравання: замена апісальнага раду зрокавым, знаходжанне драматычнага і духоўнага эквівалента твора, сугучнасць грамадскай пазіцыі аўтара з пазіцыяй рэжысёра, захаванне сюжэтнай і кампазіцыйнай пабудовы, жанравай прыналежнасці твора, стварэнне паралельнага рада, перадача апісальных момантаў з дапамогай тэатральных выразных сродкаў (акцёр, яго лінія дзеянняў, унутраных маналогаў, падтэкстаў, дэкарацый, бутафорыі, сэнсавых акцэнтаў, музычнага, шумавага, светавага і іншых сродкаў тэхнічнай выразнасці.

Прыём "зрймай песні" у рэжысуры Г.А.Таўстаногова. Вобразнае сцэнічнае рашэнне зрокавай песні.

Этапы работы :

- вызначэнне звышзадачы рэжысёра, сугучнай аўтарскай ідэі;
- вызначэнне прапанаваных абставін, лініі дзеяння і процідзеяння галоўнага канфлікту, эмацыянальных адносін да дзеючых асоб і іх учынкаў, пабудова дзеяння адпаведна падзейнага рада;
- вызначэнне жанру, выбудаваў асацыятыўнага рада і знаходжанне вобразнага строю думкі тэатралізаванай песні.

Тэатралізацыя песні як адно са сродкаў выражэння рэжысёрскай звышзадачы.

Асаблівасці прыёмаў тэатралізацыі зрокавай песні. Агульнасць і адрозненне прыёмаў тэатралізацыі верша і песні. Разгортваная інсцэніроўка падзеі песні праз комплекс выразных сродкаў.

## **Тэма 5. Рэжысёрская задума нумара. Ідэйна-тэматычны аналіз літаратурнага матэрыяла**

Паняцце “мастацкая задума твора”. Рэжысёрская задума нумара. Арганізацыйнае значэнне рэжысёрскай задумы ў творчым працэсе.

Асацыятыўныя вобразы як элементы рэжысёрскай задумы. Фарміраванне рэжысёрскага назірання і яго фіксацыя. Этапы распрацоўкі задумы нумара: рэжысёрскі аналіз твора і задума яго пастаноўкі. Рэжысёрская задума нумара.

## **Тэма 6. Рэжысёрскае рашэнне нумара як часткі культурна-адпачынкавай праграмы. Пошук вобразных выразных сродкаў**

Распрацоўка рэжысёрскага рашэння нумара. Стварэнне рэжысёрскага сцэнарыя на аснове ідэйна-тэматычнага аналізу і задумы твора. Увасабленне рэжысёрскай задумы. Пошук вобразнага, відовішчнага рашэння нумара.

Пабудова кампазіцыі як аднаго з выразных сродкаў. Улік неразрыўнай узаемасувязі кампазіцыі і звышзадачы, падзейнага рада, рэжысёрскіх акцэнтаў і кампазіцыі.

Узаемасувязь і залежнасць тэмпа-рытму і вобразнага рашэння.

Мізансцэна як выразны сродак рэжысуры. Сцэнічны буйны план. Сцэнічныя планы і вышыня. Мізансцэніраванне і сцэнічная пляцоўка, рэльеф. Мізансцэна рэакцый. Сувязь зрокавага і гукавага рада. часовае і прасторавае пачуцце рытму і іх значэнне ў пабудове мізансцэны. Правілы апраўдвання мізансцэны за мяжой прасторы куліс. Мізансцэны

таўпы. Прыём фрагментацыі. Мізансцэна-маналог. Мізансцэна-поза. Сэнсавая нагрузка стоп-кадра. Віды мізансцэн. Пошук вобразнага відовішчнага рашэння нумара праз іншасказальныя сродкі выразнасці (метафара, сімвал, алегорыя), праз мастацкія, музычныя, пластычныя, каляровыя, шумавыя мультымедычныя сродкі выразнасці.

## **Тэма 7. Работа рэжысёра з выканаўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары**

Прынцыпы выхавання акцёраў. Творчасць акцёра як асноўны матэрыял рэжысёрскага мастацтва. Задачы рэжысёра ў рабоце з акцёрамі і іншымі выканаўцамі.

Рэжысёр, як мысліцель і грамадскі дзеяч, як выразнік, натхняльнік і выхавацель калектыву. Рэжысёр – творчы арганізатар сцэнічнага дзеяння на сцэне, арганізатар канфлікту, барацьбы праз узаемадзеянне акцёраў. Сатворчасць ва ўзаемаадносінах рэжысёра і акцёраў. Вытрымка і цягліваць рэжысёра ў рабоце з акцёрам. Язык рэжысёрскіх заданняў – дзеянне. Вызначэнне мэты дзеянняў акцёра на шляху да звышзадачы. Станоўчы і адмоўны аспект рэжысёрскага паказу. Заданні дакладныя, лаканічныя, выразныя па форме, верныя. Улік магчымасцей акцёра. Акцёр павінен мець аб’ект увагі на сцэне – партнёр, навакольнае асяроддзе. Пошук жывых акцёрскіх прыстасаванняў. перашкоды для творчасці акцёра: адсутнасць сканцэнтраванай увагі на аб’екце, як і самога аб’екта, здольнага валодаць увагай, мускульнае напружанне, адсутнасць неабходных сцэнічных апраўданняў. Перспектыва ролі і вобраза. Метад дзейснага аналізу і калектыўна-індывідуальнай творчасці ў рабоце рэжысёра з акцёрамі і іншымі выканаўцамі працэсу стварэння нумара. Літаратурны запіс нумара і яго ўвасабленне.

## **Тэма 8. Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў**

Я.Б.Вахтангаў аб сучаснасці мастацтва і значнасці гэтага прынцыпу ў рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў.

Патрабаванні да пастаноўшчыка тэатралізаваных прадстаўленняў. Рэжысура прадстаўленняў як самастойная галіна рэжысёрскага мастацтва. Віды і жанры прадстаўленняў.

Асаблівасці мізансцэны ў тэатралізаваным прадстаўленні. Арганізацыя сцэнічнай прасторы. Законы выканаўчага майстэрства.

Прынцыпы арганізацыі відовішчнасці прадстаўлення. Улік асаблівасцей аўдыторыі.

Асаблівасці рэжысуры музычна-паэтычнага прадстаўлення. Арганічнае сутыкненне літаратурнага і музычнага матэрыялу. Першаснасць музыкі, паўпарадкаванне музычнаму раду глядальнага вобразу і пластычнага рашэння прадстаўлення.

Музыка ў запісы і “жывая” музыка. Сцэнічнае рашэнне “жывой музыкі”. Неабходнасць стварэння зрокавага раду пры выкананні музыкі ў запісу.

Відовішчная вобразнасць рэжысёрскага прыёму. Патрабаванне стылявога адзінства літаратурнага тэкста і музыкі.

Асаблівасці трактоўкі вершаванага тэкста і музыкі.

Прыём, як спосаб арганізацыі сцэнарна-рэжысёрскага матэрыялу, рэалізацыі сцэнарнага ходу. Характарыстыка прыёмаў парадаксальнай трактоўкі сцэны, альбо вобраза, сцэнічнай рэалізацыі метафары, прыём рэфрэна і інш.

Метафарычнасць, асацыятыўнасць, сімвалічнасць рэжысёрскіх прыёмаў пры стварэнні музычна-паэтычнага прадстаўлення.

## **Тэма 9. Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення на аснове створаных студэнтамі нумароў**

Адбор матэрыялу і нумароў для стварэння сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення. Распрацоўка сюжэтнага ходу сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення. Мантаж нумароў у блокі і эпізоды, з улікам дакладнай звышзадачы.

Кампазіцыя прадстаўлення і яго структура. Пабудова кампазіцыі з улікам зместа і звышзадачы, развіццё канфлікта скразнога дзеяння. Узаемасувязь атмасферы, мізансцэны, тэмпа-рытма і кампазіцыі. Пабудова кампазіцыі ў адпаведнасці з жанрам. Асаблівасці кампазіцыі музычна-паэтычнага прадстаўлення на аснове зрокавага верша і зрокавай песні, пабудова пралога і эпілога.

Вобразнае рашэнне нумароў, эпізодаў, блокаў. Выбар выразных сродкаў тэатралізаванага прадстаўлення, знаходжанне характара пластычнага рашэння кожнага эпізода прадстаўлення. Дэкаратыўна-мастацкае афармленне, выкарыстанне тэхнічных сродкаў, мастацка-музычнае рашэнне прадстаўлення, вызначэнне касцюмаў дзеючых асоб. Састаўленне мантажнага ліста як спосаба расшыфроўкі кожнага нумара і эпізода тэатралізаванага прадстаўлення. Распрацоўка ў мантажным лісце ўсіх складаемых тэатралізаванага прадстаўлення: зместа дзеяння,

назвы нумароў і эпизодаў, вызначэнне і характар музычнага і шумавога афармлення, светавога рашэння, пералік кінафрагментаў і слайдаў, эскізы касцюмаў, рэквізіту, трансфармацыі афармлення і г.д.

Стварэнне сцэнарыя тэатралізаванага прадстаўлення.

**Тэма 10. Рэжысёрскае увасабленне задумы тэатралізаванага прадстаўлення. Работа з акцёрамі і іншымі выканаўцамі. Арганізацыя прагонных, тэхнічных і генеральнай рэпетыцый**

Літаратурны сцэнарый, яго ідэйна-тэматычны аналіз і рэжысёрская задума прадстаўлення.

Распрацоўка пастаноўчага плана тэатралізаванага прадстаўлення, канчатковае ўстанаўленне зместа і кампазіцыйнай пабудовы сцэнарыя, яго тэмы, праблемы, звышзадачы, падзейнага рада, канфлікта, скразнога дзеяння, характарыстык вобразаў, сродкаў увасаблення звышзадачы.

Канчатковая дапрацоўка касцюмаў дзеючых асоб, дэкарацый, рэквізіту, музычнага, шумавога, светавога рашэння тэатралізаванага прадстаўлення. Дапрацоўка і ўвасабленне экспазіцыі і фіналу, пралога і эпілога тэатралізаванага прадстаўлення, канчатковае вызначэнне апорных сэнсавых мізансцэн, аб'яднанне эпизодаў у сувязі з дакладнай звышзадачай прадстаўлення адзіным рэжысёрскім ходам.

Пошук і вызначэнне іншасказальных сродкаў выразнасці для ўвасаблення рэжысёрскай задумы прадстаўлення.

Методыка правядзення рэпетыцый з акцёрамі. Пошук слоўнага дзеяння, пластычнага рашэння вобразаў, аб'яднанне ўсіх выразных сродкаў з дзеяннямі акцёраў усіх удзельнікаў прадстаўлення.

Арганізацыя бягучых і тэхнічных прагонаў тэатралізаванага прадстаўлення адпаведна з распрацаваным графікам рэпетыцый.

Методыка правядзення генеральнай рэпетыцыі. Злучэнне ўсіх элементаў тэатралізаванага прадстаўлення ў адзінае цэлае, праверка агульнай кампазіцыі, рытму нумароў і пераходаў, праверка гатоўнасці пастаноўчай часткі, светавога, музычнага, шумавога і інш. афармлення, канчатковы хронаметраж асобных эпизодаў і ўсяго прадстаўлення. Адпрацоўка кампазіцыйнай пабудовы стройнасці і дакладна пабудаванага кампазіцыйнага малюнка сцэнічнага дзеяння. Аналіз генеральнай рэпетыцыі з удзельнікамі прадстаўлення, характар заўваг рэжысёра. Правядзенне тэатралізаванага прадстаўлення як завяршальны этап. Аналіз і абмеркаванне тэатралізаванага прадстаўлення з улікам

успрымання глядачом. Літаратурны запіс тэатралізаванага прадстаўлення і яго ўвасабленне.

### **РАЗДЗЕЛ 3. СЦЭНІЧНАЯ МОВА**

**Тэма 1. Уводзіны. Метадычныя прынцыпы і патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Тэарэтычныя асновы пастаноўкі голасу і маўлення**

Тэарэтычныя веды выхавання голасу і мовы. Прыёмы галасамоўнага трэнінгу. Унутраная тэхніка моўнага дзеяння ў мастацтве слова. Выкананне і аналіз прамоў-успамінаў з дзяцінства ў групе. Культура мовы. Ступень авалодання багаццем і выразнымі сродкамі мовы.

**Тэма 2. Патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Публіцыстыка як сродак выхавання актыўнай жыццёвай пазіцыі. Мэтавыя ўстаноўкі у рабоце над творчым матэрыялам. Асаблівасці славеснага дзеяння ў гумарыстычных творах: казках, гумарэсках**

Выбар лідара для псіхалагічнага партрэта. Пошукі мемуарнай літаратуры, эссе. Абарона свайго героя. Прысваенне сабе яго лепшых якасцей. Стварэнне ўласнай, аўтарскай прозы, дзе героі – блізкія, родныя людзі, сваякі, настаўнікі, сябры. Стварэнне “моўнага альбома”, галерэі блізкіх.

Выхаванне пачуцця гумару на байках, казках. Асаблівасці публіцыстыкі і казкі, байкі, іх жанравае інтанацыйнае адрозненне. Разуменне вобразаў, характараў герояў казак, баек у адпаведнасці з задумай аўтара. Выкарыстанне невербальных сродкаў зносін (міміка, жэст). Натуральнае існаванне ў казцы. Развіццё эмацыянальных, вобразных здольнасцей і творчых задаткаў студэнта ў працы над творамі эпічных жанраў (байкі, казкі, легенды, паданні).

**Тэма 3. Элементы знешняй і унутранай тэхнікі слоўнага уздзеяння. Дыханне і голас. Прыёмы голаса-моўнага трэнінгу**

Комплекснае засваенне моўных навыкаў. Развіццё фантазіі студэнта. Мэтаазначанае, падрабязнае і паслядоўнае асваенне практыкаванняў.

#### **Тэма 4 Тэхніка мовы, асноўныя практыкаванні і іх неабходнасць для авалодання мастацкім творам. Комплекснае засваенне моўных навыкаў. Развіццё фантазіі студэнта. Мова ў жыцці і на сцэне**

Засваенне прыёмаў комплекснага трэнінгу: рэлаксацыя, гігіенічны і вібрацыйны масаж, дыхальная размінка, унутрыглотачная гімнастыка, артыкуляцыйныя практыкаванні, дыкцыйны трэнінг, галасавыя практыкаванні, дыкцыйны трэнінг, галасавыя практыкаванні.

Комплекснае выхаванне моўных якасцей студэнта. Новая тэорыя голасаўтварэння і асноўныя прынцыпы моўнай тэхнікі. Свядомае засваенне студэнтамі элементаў унутранай і знешняй тэхнікі. Мэтавыя ўстаноўкі ў рабоце над тэкстам гульнёвых праграм студэнтаў для развіцця іх фантазіі. Развіццё моўнага слыху студэнта. Прыёмы голасу – моўнага трэнінгу. Рэзанатары. Галасавыя рэгістры. Сіла гука. Размеркаванне гука на пляцоўцы. Апора гука. Засваенне правіл арфаэпіі ў голаса-моўным трэнінгу. Развіццё моўнага слыху, здольнасць заўважаць памылкі знешняй і ўнутранай тэхнікі. Валоданне тэрміналогіяй.

#### **Тэма 5 Дыкцыя і арфаэпія ў комплексным засваенні папярэдняга матэрыялу. Артыкуляцыя**

Дыкцыя і арфаэпія ў комплексным засваенні папярэдняга матэрыялу. Развіццё фанатычнага (дыяфрагмальнага) дыхання, дыкцыйнай выразнасці, валоданне “апорай гука”, свабодай гучання. Вядзенне антыслоўніка. Запісы слоў, гукавы склад якіх парушаецца (выпадзенне галосных, зычных, цэлых складоў). Мэта гэтай працы – развіццё моўнага слыху, дыкцыйнай чысціні. Веданне беларускага і рускага алфавіту (іх адрозненне) і ўвядзенне яго ў гульнёвыя практыкаванні.

#### **Тэма 6. Этапы работы над тэкстам. Мастацкае слова і моўнае дзеянне. Слова і рух. Выразныя сродкі маўлення**

Мастацкае слова і моўнае дзеянне. Слова і рух. Этапы работы над тэкстам. Авалоданне практычнымі прыёмамі развіцця голасу, мовы (моўна-ручны рэфлекс, імітацыя, гукаперайманне, мова ў руху). Выхаванне свабоды дыхання і гучання на мяккай атацы голасу. Развіццё дыкцыйнай чысціні культуры маўлення, логікі моўнага дзеяння. Калектыўнае моўнае дзеянне. Складанне невялікіх апавяданняў (у розных жанрах) з мэтай авалодання размоўнай інтанацыяй, імправізацыі на заданую тэму.



### **Тэма 7. Выканальніцкі аналіз тэксту: скразное дзеянне, падтэкст**

Выканальніцкі аналіз тэксту: скразное дзеянне, падтэкст. Этапы работы над тэкстам. Аналіз твора (тэма, ідэя, скразное дзеянне, сюжэт, звышзадача, канфлікт). Лагічны аналіз твора, увасабленне тэкстаў. Лагічная перспектыва, падтэкст, паўзы (псіхалагічныя, лагічныя). Уздзеянне словам на слухачоў, глядачоў.

### **Тэма 8. Асаблівасці вершаванай мовы. Асноўныя паэтычныя жанры. Асноўныя сістэмы вершавання. Прыёмы авалодання паэтычным матэрыялам**

Асаблівасці вершаванай мовы. Асноўныя сістэмы вершаскладання. Метрычная, танічная, сілабатанічная сістэмы вершаскладання. Жанравыя асаблівасці вершаванай мовы (рытм, рыфма, паўза, памер, перанос).

Асноўныя паэтычныя жанры і формы. Прыёмы авалодвання паэтычным матэрыялам (скандзіраванне, рыфмоўкі), адбор вершаў на беларускай і рускай мовах. Асаблівасці аўтарскай мовы розных паэтаў.

### **Тэма 9. Выразныя сродкі мовы. Логіка, лагічны націск, моўныя такты і паўзы. Дзейная прырода знакаў прыпынку ў вершаванай мове**

Выразныя сродкі мовы. Логіка, лагічны націск, моўныя такты і паўзы. Эмацыянальная і тэхнічная выразнасць – асноўныя якасці мовы. Моўныя сродкі ў эмацыянальным уздзеянні на аўдыторыю: інверсія, паўтор, тропы і іх класіфікацыя. Праца над лагічным разборам выбраных урыўкаў (проза, вершы). Выяўленне лагічнага націску, лагічнай паўзы. Знакі прыпынку на пісьме і ў дзейным слове. Дзейная прырода знакаў прыпынку ў вершаванай мове. Развіццё творчых здольнасцей студэнтаў на матэрыяле вершаваных твораў. Засваенне навыку моўнага дзеяння ў вершаваных творах.

### **Тэма 10. Выхаванне элементаў унутранай тэхнікі моўнага дзеяння (бачанне, уяўленне, адносіны, ацэнка)**

Паэты Пушкінскай пары. Санеты Шэкспіра. Паэты “Срэбнага веку”. Жаночая паэзія. Беларускія класікі і сучасныя паэты. Уласная ацэнка кожнага паэта. Выхаванне элементаў унутранай тэхнікі моўнага дзеяння (бачанне, уяўленне, адносіны, ацэнка). Сродкі збліжэння з выбраным творам. Фантазія студэнта ў выхаванні бачання і ацэнкі твора.

### **Тэма 11. Выхаванне звычкі арганічнага жыцця ў выкананні вершаваных твораў. Пазамоўныя сродкі выразнасці (міміка, жэст, пластыка)**

Выхаванне звычкі арганічнага жыцця ў выкананні вершаваных твораў. Пазамоўныя сродкі выразнасці (міміка, жэст, пластыка). Замацаванне навыкаў самастойнай рэжысёрска-выканальніцкай працы над творамі вершаванай формы. Адчуванне твора аўтара як свайго ўласнага. Выхаванне сучаснай грамадзянскай пазіцыі.

### **Тэма 12. Прынцыпы работы над ажыццяўленнем створанай кампазіцыі. Размеркаванне на пляцоўцы. Тэмпарытм**

Прынцыпы стварэння кампазіцый: наяўнасць асноўнай тэмы і сэнсу, якія аб'ядноўваюць матэрыял. Кампазіцыя і мантаж. Спосабы стварэння кампазіцыі (храналагічны, кантрастны і інш.). Спалучэнне розных жанраў. Прынцып літаратурнага спектаклю і яго адрозненне ад драматычнага. Асоба ў літаратурным спектаклі. Адбор неабходных элементаў для больш яскравага і пераканальнага паказу творчай працы. Законы выканання літаратурных кампазіцый. Прынцыпы работы над ажыццяўляемай кампазіцыяй. Агульнасць дзеяння выканаўцаў. Калектыўнасць моўнага дзеяння. Эстафета ў развіцці дзеяння “жыццё ў музыцы”. Слова і мізансцэна. Актыўная мізансцэна. Спосабы зносін выканаўцаў з аўдыторыяй. Выхаванне чулага падыходу да творчай работы, пачуццё партнёра-аднадумца. Размеркаванне на пляцоўцы. Тэмпарытм.

### **Тэма 13. Логіка мовы. Прынцыпы адбору мастацкага твору для выканання прозы. Засваенне логікі мовы на літаратурным матэрыяле: моўныя такты, лагічныя і псіхалагічныя паўзы, лагічны націск, лагічная інтанацыя, мелодыка мовы**

Практычныя заняткі. Прынцып адбору мастацкага твору ці ўрыўка з яго для выканання на экзамене. Спалучэнне індывідуальнасці выканаўцы з літаратурным матэрыялам. Развіццё моўнай выразнасці: дыяпазон, тэмпарытм, дынамізм (ускладненыя моўныя практыкаванні). Пошукі мастацкага матэрыялу, які адпавядае асабістым якасцям студэнта (пачуццё гумару, уменне выяўлення падтэксту, грамадзянская пазіцыя выканаўцы і г.д.).

Засваенне логікі мовы на выбраных урыўках: моўныя такты, лагічныя і псіхалагічныя паўзы, лагічны націск. Прыёмы лагічнага

мыслення: аналіз, сінтэз, параўнанне і г.д. дбор моўных сродкаў выразнасці.

#### **Тэма 14. Аналіз аўтарскай задумы. Спалучэнне аўтарскага падтэксту і індывідуальнасць выканаўца**

Тэарэтычныя веды па раздзелу “Логіка мовы”. Рэфераты і іх праслухоўванне на занятках. Валоданне лексікай, стылістыкай мовы, культурай маўлення. Выяўленне моўных асаблівасцей аўтара: аўтарская інтанацыя, мелодыка і іх засваенне. Аналіз аўтарскай задумы. Выяўленне аўтарскай задумы. Сучаснасць і неабходнасць класічнага матэрыялу (Пушкін А.С., А.П. Чэхаў, А. Бунін). Комплекснае выкарыстанне сістэм для ўздзеяння на аўдыторыю: лінгвістычнай (мова), паралінгвістычнай (інтанацыя), кінетычнай (міміка, жэсты). Адбор моўных сродкаў выразнасці.

#### **Тэма 15. Кампазіцыйная пабудова матэрыялу. Комплекснае засваенне твора. Узаемадзеянне выканаўцаў на пляцоўцы**

Кампазіцыйная пабудова творчага паказу. Авалоданне лагічнай, эмацыянальнай, мастацкай перспектывамi моўнага дзеяння і кампазіцыi. “Кінастужка” бачанняў і падтэкст. Авалоданне тэхнікай агучанага слова (дыханне, дыкцыя, голас). Калектыўная праца над тэкстамі. Знаходжанне канрапункта ў кантэксце кампазіцыi.

Ускладненыя моўныя практыкаванні ў развіцці моўнай выразнасці (дыяпазон, тэмпарытм, дынамізм). Прагляд і аналіз моўнага дзеяння выканаўцаў на відэастужках. Уменне аналізаваць якасць гучання мовы ў практыкаваннях. Спалучэнне тэарэтычных ведаў і практычных навыкаў па раздзелу “Тэхніка мовы”.

#### **Тэма 16. Метады выхавання рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі**

Фарміраванне рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі ў літаратурным спектаклі. Метадычныя прыёмы ў рабоце з выканаўцамі на старым матэрыяле. Валоданне ўсімі сродкамі выразнага чытання. Агульнасць дзеяння выканаўцаў. Творчыя задачы выканаўцы, педагога і рэжысёра ў будучай прафесіі. Моўны слых рэжысёра ў выхаванні культуры мовы. Фарміраванне і развіццё светапогляду будучых спецыялістаў СКД. Выхаванне эмацыяльна-пачуццёвай сферы студэнтаў-рэжысёраў. Выхаванне мастацкага ў студэнтаў – пачатак яго асабістай будучай прафесіі.

### **Тэма 17. Метадычныя прынцыпы і патрабаванні да выбару маналога . Ідэйна-дзеісны аналіз маналогаў**

Метадычныя прынцыпы і патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу для ўвасаблення. Маналог – від псіхалагічнага дзеяння. Асаблівасці працы над маналогамі. Маналог і культура мыслення. Віды маналога (унутраны і звернуты да некага). План і этапы работы над маналогамі. Засваенне элементаў моўнага дзеяння ў маналогам. Авалоданне перспектывай развіцця думкі. Скрызнае дзеянне ў літаратурным сцэнарыі.

Перспектыва зместу. Спалучэнне падтэксту індывідуальнасці выканаўца. Ідэйна-дзеісны, лагічны аналіз, лагічная перспектыва. Жанравыя асаблівасці твораў: бачаныя і адносныя. Авалоданне тэмпарытмам. Асваенне аўтарскай ідэі праз сваю індывідуальнасць.

### **Тэма 18. Падрыхтоўка і засваенне элементаў слоўнага дзеяння ў маналогам. Этапы работы над маналогам. Перспектыва, звышзадача мастацкага расповеду**

Комплекснае засваенне твора. Узаемадзеянне выканаўцаў на пляцоўцы. Свабоднае і выразнае словадзеянне, кантакт з аўдыторыяй, прыёмы ўзаемадзеяння і ўтрымання зацікаўленасці слухачоў, змена тэмпарытму, паўза.

### **Тэма 19. Фарміраванне рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі над маналогамі. Маналог у кампазіцыйным кантэксце**

Выхаванне рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі. Выхаванне ў студэнта не толькі выканаўчых якасцей, але і рэжысёрскіх. Тэхніка мовы ў рэалізацыі задач рэжысёра і выканаўцы. Спалучэнне думак і пачуццяў у авалоданні культурай маўлення. Неабходнасць удзелу кожнага студэнта асабіста ў ажыццяўленні творчых задум.

Ідэйна-дзеісны аналіз маналога. Аналіз запісанага на магнітную стужку навучальна-творчага матэрыялу. Выбар і этапы работы над маналогам. Уключэнне маналогаў у агульны кантэкст літаратурнага спектакля.

**ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ  
“СЦЭНАРНА-РЭЖЫСЕРСКІЯ АСНОВЫ САЦЫЯЛЬНА-  
КУЛЬТУРНАЙ ДЗЕЙНАСЦІ”**

**Раздзел “СЦЭНАРНАЕ МАЙСТЭРСТВА”**

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю ведаў
		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі		
1	2	3	4	5	7	7
1	Уводзіны. Характарыстыка драма-тургічных твораў і спецыфічныя асаблівасці драматургіі культурна-адпачынкавых праграм	2				
2	Сцэнарый як драматургічная аснова культурна-адпачынкавай праграмы	2				
3	Характарыстыка сродкаў выразнасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы	2				
4	Асноўныя этапы работы над сцэнарыем культурна-адпачынкавай праграмы	2				
5	Метад тэатралізацыі як аснова стварэння мастацкага вобраза сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы	2				
6	Метады ілюстравання і інсцэніравання ў сцэнарыі, іх выкарыстанне ў культурна-адпачынкавай праграме	2				
7	Мантаж як творчы метады сцэнарыста: уласцівасці, функцыі.	2				
8	Літаратурны запіс сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы і ажыццяўленне яго	2				

	аналіза					
9	Асаблівасці правязення аналіза сцэнарыяў культурна-адпачынкавых праграм разнастайных жанраў		12		6	Аналізы сцэнарыяў па схеме
10	Рэальны герой і яго прадстаўленне		4			
11	Літаратурная замалёўка і яе сцэнарная распрацоўка		6	1		
12	Выбар рэальнай падзеі і яе сцэнарная распрацоўка		4	1		
13	Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-адпачынкавых праграм		4		6	Рэцэнзіі на прагледжаныя праграмы
14	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і распрацоўка асноўных кампанентаў групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		12			
15	Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		16	1	5	Разнастайныя матэрыялы да сцэнарыя
16	Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		10	1	5	Пісьмовая распрацоўка блока сцэнарыя
17	Тэхналагічныя асновы распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		2			
18	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і кампазіцыйная пабудова аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		10	1		
19	Адбор сродкаў выразнасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі, мантаж і літаратурны запіс аўтарскага		12		4	Рэжысёрска-пастаноўачныя матэрыялы да аўтарскага сцэнарыя

	сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы					
20	Падрыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны		2	1	2	Аўтарскі сцэнарый і мультыме-дыйная прэзента-цыя да абароны
	<b>Усяго</b>	16	94	6	28	

для завочнай формы навучання

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін		
		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі
1	2	3	4	5
1	Уводзіны. Характарыстыка драматургічных твораў і спецыфічныя асаблівасці сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм	2	2	
2	Характарыстыка сродкаў выразнасці сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы	2		
3	Асноўныя этапы работы над сцэнарыем культурна-адпачынкавай праграмы	2		
4	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і распрацоўка асноўных кампанентаў групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		4	
5	Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		4	1
6	Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		2	
7	Метад тэатралізацыі як аснова стварэння мастацкага вобраза сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы	2		
8	Драматургія тэатралізаваных культурна-адпачынкавых праграм	2		
9	Тэхналагічныя асновы распрацоўкі аўтарскага сцэнарыя культурна-		2	

	адпачынкавай праграмы			
10	Фарміраванне ідэйна-тэматычнай задумы і кампазіцыйная пабудова аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		4	
11	Адбор сродкаў выраснасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі і мантаж аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы		4	
12	Літаратурны запіс і падрыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны		4	
	<b>Усяго:</b>	10	26	1

### РАЗДЗЕЛ “РЭЖЫСУРА КУЛЬТУРНА-АДПАЧЫНКАВЫХ ПРАГРАМ”

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін			Колькасць гадзін КСР	Форма кантролю ведаў
		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі		
1	2	3	4	5	7	7
1	Уводзіны. Паняцце аб рэжысуры. Асаблівасці рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў. Функцыі рэжысёра	4				
2	Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці. Элементы сцэнічнага дзеяння. Псіхафізічнае дзеянне актёра. Выканаўчы трэнінг і яго значэнне для авалодвання сцэнічным дзеяннем.	4	18		8	№ 1
3	Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў: адзіночнага, парнага,	2	26		10	№ 2



	масавага.					
4	Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам як часткай культурна-адпачынкавай праграмы і прадстаўлення.	2				
5	Рэжысёрская задума нумара. Ідэйна-тэматычны аналіз літаратурнага матэрыялу.		18		3	№ 3
6	Рэжысёрскае рашэнне нумара як часткі культурна-адпачынкавай праграмы. Пошук вобразных выразных сродкаў.		20		4	№ 4
7	Работа рэжысёра з выканаўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары.		8		3	№ 5
8	Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў.	2	46		2	№ 6
9	Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення на аснове створаных студэнтамі нумароў.	1	28		6	№ 7
10	Рэжысёрскае увасабленне задумы тэатралізаванага прадстаўлення. Работа з акцёрамі і іншымі выканаўцамі. Арганізацыя прагонных, тэхнічных і генеральнай рэпетыцый.	1	28		6	№ 8
	<b>УСЯГО</b>	<b>16</b>	<b>148</b>	<b>6</b>	<b>42</b>	

*для завочнай формы навучання*

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін		
		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі
1	2	3	4	5
1.	Уводзіны. Паняцце аб рэжысуры. Асаблівасці рэжысуры культурна-адпачынкавых праграм і тэатралізаваных прадстаўленняў.	1		

	Функцыі рэжысёра.			
2.	Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці. Элементы сцэнічнага дзяння. Псіхафізічнае дзеянне акцёра. Выканаўчы трэнінг і яго значэнне для авалодання сцэнічным дзеяннем	1	2	
3.	Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў: адзіночнага, парнага, масавага	1	2	
4.	Асаблівасці работы рэжысёра над нумарам як часткай культурна-адпачынкавай праграмы і прадстаўлення	1	2	
5.	Рэжысёрская задума нумара. Ідэйна-тэматычны аналіз літаратурнага матэрыялу	1	4	
6.	Рэжысёрскае рашэнне нумара \к часткі культурна-адпачынкавай праграмы. Пошук вобразных выразных сродкаў.	1	6	1
7.	Работа рэжысёра с выканўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары		4	
8.	Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў.		4	
9.	Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення на аснове створаных студэнатмі нумароў		10	1
10.	Рэжысёрскае ўвасабленне задумы тэатралізаванага прадстаўлення. Работа з акцёрамі і іншымі выканаўцамі. Арганізацыя прагонных, тэхнічных і генеральных рэпетыцый.		12	
	<b>Усяго</b>	<b>6</b>	<b>46</b>	<b>2</b>

### РАЗДЗЕЛ “СЦЭНІЧНАЯ МОВА”

Нумар	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін	Колькасць	Форма кантролю ведаў
-------	----------------------	-----------------------------	-----------	----------------------

		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі		
1	2	3	4	5	7	7
1	Уводзіны. Метадычныя прынцыпы і патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Тэарэтычныя асновы пастаноўкі голасу і маўлення.	2	2			
2	Патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Публіцыстыка як сродак выхавання актыўнай жыццёвай пазіцыі. Мэтавыя ўстаноўкі у рабоце над творчым матэрыялам. Асаблівасці славеснага дзеяння ў гумарыстычных творах: казках, гумарэсках.		10		8	1
3	Элементы знешняй і унутранай тэхнікі слоўнага уздзеяння. Дыханне і голас. Прыёмы голасамоўнага трэнінгу.	2	4			
4	Тэхніка мовы, асноўныя практыкаванні і іх неабходнасць для авалодання мастацкім творам. Комплекснае засваенне моўных навыкаў. Развіццё фантазіі студэнта. Мова ў жыцці і на сцэне.		14		8	2
5	Дыкцыя і арфаэпія ў комплексным засваенні папярэдняга матэрыялу. Артыкуляцыя.		10			
6	Этапы работы над тэкстам. Мастацкае слова і моўнае дзеянне. Выразныя сродкі маўлення.	2	8			
7	Выканальніцкі аналіз тэксту:		8			

	скразное дзеянне, падтэкст.					
8	Асаблівасці вершаванай мовы. Асноўныя паэтычныя жанры. Асноўныя сістэмы вершавання. Прыёмы авалодання паэтычным матэрыялам.	2	14		4	3
9	Выразныя сродкі мовы. Логіка, лагічны націск, моўныя такты і паўзы. Дзейная прырода знакаў прыпынку ў вершаванай мове.		8		4	4
10	Элементы унутранай тэхнікі моўнага дзеяння (бачанне, уяўленне, адносіны, ацэнка).		10	1	4	5
11	Выхаванне звычкі арганічнага жыцця ў выкананні вершаваных твораў. Пазамоўныя сродкі выразнасці (міміка, жэст, пластыка).		6	1		
12	Прынцыпы работы над ажыццяўленнем створанай кампазіцыі. Размеркаванне на пляцоўцы. Тэмпарытм.		8			
13	Логіка мовы. Прынцыпы адбору мастацкага твору для выканання прозы. Засваенне логікі мовы на літаратурным матэрыяле: моўныя такты, лагічныя і псіхалагічныя паўзы, лагічны націск, лагічная інтанацыя, мелодыка мовы.		12		8	6
14	Аналіз аўтарскай задумы. Спалучэнне аўтарскага падтэксту і індывідуальнасць выканаўца.		8	2		
15	Кампазіцыйная пабудова матэрыялу. Комплекснае засваенне твора. Узаемадзеянне выканаўцаў на пляцоўцы.		8			
16	Метады выхавання рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі.		2			
17	Метадычныя прынцыпы і патрабаванні да выбару		6	2		

	маналога . Ідэйна-дзеісны аналіз маналогаў.					
18	Падрыхтоўка і засваенне элементаў слоўнага дзеяння ў маналогах. Этапы работы над маналагам. Перспектыва, звышзадача мастацкага расповеду.		12		6	7
19	Фарміраванне рэжысёрскіх здольнасцей у рабоце з выканаўцамі над маналагамі. Маналог у кампазіцыйным кантэксце.		6			
	<b>Усяго</b>	8	156	6	42	

*для завочнай формы навучання*

Нумар раздзела, тэмы	Назва раздзела, тэмы	Колькасць аўдыторных гадзін		
		Лекцыі	Лабараторныя заняткі	Індывідуальныя заняткі
1	2	3	4	5
1.	Уводзіны. Тэарэтычныя асновы пастаноўкі голасу і маўлення. Элементы знешняй і унутранай тэхнікі слоўнага уздзеяння. Дыханне і голас. Прыёмы голаса-моўнага трэнінгу.	1		
2	Патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Публіцыстыка як сродак выхавання актыўнай жыццёвай пазіцыі. Асаблівасці славеснага дзеяння ў гумарыстычных творах: казках, гумарэсках.	2	2	
3	Дыкцыя і арфаэпія ў комплексным засваенні папярэдняга матэрыялу. Артыкуляцыя.	1		
4	Логіка мовы. Асноўныя законы моўнага дзеяння		2	
5	Асаблівасці вершаванай мовы. Асноўныя сістэмы вершаскладання. Рыфма.		4	1
6	Асноўныя паэтычныя жанры. Прыёмы авалодання паэтычным матэрыялам.		2	

7	Дзейная прырода знакаў прыпынку ў вершаванай мове. Моўныя такты і паўзы.		2	
8.	Выхаванне элементаў унутранай тэхнікі моўнага дзеяння (бачанне, уяўленне, адносіны, ацэнка).		2	
9	Выхаванне звычкі арганічнага жыцця ў выкананні вершаваных твораў. Пазамоўныя сродкі выразнасці (міміка, жэст, пластыка)		2	
10	Прынцыпы работы над ажыццяўленнем створанай кампазіцыі. Размеркаванне на пляцоўцы. Тэмпарытм.		2	
11	Маналог у апавяданні. План работы над маналогам. Падбор, аналіз і літаратурная апрацоўка ўрыўкаў.		4	
12	Ідэйна-дзейнасны аналіз маналогаў		2	
13	Фарміраванне рэжысерскіх здольнасцей ў рабоце з выканаўцамі маналогаў.		2	
14.	Маналог у кампазіцыйным кантэксце.		2	
15.	Прынцыпы стварэння літаратурнай кампазіцыі		2	
16	Падбор і апрацоўка літаратурнага матэрыялу		4	
17	Рэжысерска-педагагічная работа па моўным дзеянні ў будучай працы		2	
18	Творчая работа над увасабленнем матэрыялу літаратурнай кампазіцыі		2	
19	Логіка мовы і тэмпарытм, яго значэнне ў моўным дзеянні. Работа над лагічнай перспектывай звязнага тэксту.		2	
20	Пастаноўка літаратурнага спектакля для творчага паказу глядачам		6	
21	Аналіз фрагментаў спектакля і скразнога дзеяння літаратурнага спектакля		2	
	<b>УСЯГО</b>	<b>4</b>	<b>50</b>	<b>1</b>

**Пералік выкарыстоўваемых сродкаў дыягностыкі вынікаў  
вучэбнай дзейнасці па дысцыпліне “Сцэнарна-рэжысёрскія асновы  
сацыяльна-культурнай дзейнасці”**

Для выяўлення ўзроўня вучэбных дасягненняў студэнтаў рэкамендуецца выкарыстоўваць дыягнастычны інструментарый, які

рэалізуецца комплексна. У якасці такіх сродкаў кантролю і ацэнкі ведаў могуць выкарыстоўвацца:

- вусны фронтальны апытанне напрыканцы лекцый;
- адказы на пытанні падчас лабараторных заняткаў;
- выступленні студэнтаў на лабараторных занятках з прадстаўленнем сваіх практычных напрацовак;
- творчыя паказы;
- праслухоўванне і аналіз падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках;
- складанне рэфератаў, эсэ, замалёвак і іншых пісьмовых работ па раздзелах дысцыпліны;
- падрыхтоўка мультымедыяных прэзентацый і творчых работ.

## ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

### Заданні і кантрольныя мерапрыемствы кіруемай самастойнай работы студэнтаў

#### Раздел “Сцэнарнае майстэрства”

Тэма, змест работы	Кол-ць гадзін	Форма прадстаўлення
<p><i>Тэма 9. Асаблівасці правязення аналіза сцэнарыяў культурна-адпачынкавых праграм разнастайных жанраў</i></p> <p>Студэнт павінен ажыццявіць аналіз некалькіх сцэнарыяў культурна-адпачынкавых праграм разнастайных жанраў па наступнай схеме: характарыстыка жанру праграмы; ідэйна-тэматычная задума; кампазіцыйная пабудова задумы; від канфлікту; наяўнасць сценарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аўдыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці.</p>	6	Аналізы сцэнарыяў па схеме
<p><i>Тэма 13. Прагляд і асаблівасці рэцэнзавання разнастайных культурна-адпачынкавых праграм</i></p> <p>Студэнту неабходна праглядзець і рэцэнзаваць некалькі культурна-адпачынкавых праграм з адлюстраваннем у рэцэнзіі наступнага: ідэйна-тэматычная задума; кампазіцыйная пабудова задумы; від канфлікту; наяўнасць сценарна-рэжысёрскага ходу; прыёмы актывізацыі аўдыторыі; выкарыстанне сродкаў выразнасці; прафесійныя якасці вядучага. Студэнт фарміруе творчую папку сцэнарыста.</p>	6	Рэцэнзіі на прагледжаныя праграмы. Творчая папка сцэнарыста
<p><i>Тэма 15. Вывучэнне, адбор і выкарыстанне сродкаў выразнасці і прыёмаў актывізацыі аўдыторыі для раскрыцця задумы сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p> <p>Студэнт павінен падабраць мастацкі і дакументальны матэрыял, ажыццявіць падбор музычных нумароў, занатаваць</p>	5	Разнастайныя матэрыялы да сцэнарыя



тэксты выступаючых, распрацаваць тэатралізаваныя элементы і прыёмы актывізацыі аўдыторыі.		
<p><i>Тэма 16. Мантаж матэрыялу і літаратурны запіс групавога сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p> <p>Студэнту неабходна прадставіць падрабязны літаратурны запіс блока групавога сцэнарыя з улікам тэхнічных патрабаванняў да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм, дзе будуць адлюстраваны тэксты вядучых, персаніфіціраваных вобразаў, інтэрв'ю з рэальнымі героямі, музыкальныя фанаграмы, відэаматэрыялы і эскізы наглядна-мастацкага афармлення.</p>	5	Пісьмовая распрацоўка блока сцэнарыя
<p><i>Тэма 19. Адбор сродкаў выраснасці, выкарыстанне прыёмаў актывізацыі аўдыторыі, мантаж і літаратурны запіс аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы</i></p> <p>Студэнт павінен прадставіць матэрыялы наглядна-мастацкага афармлення культурна-адпачынкавых праграм (афіша, запрашэнне, мантажны ліст, музыкальна-гукавую партытуру, відэа і фота матэрыялы, эскізы сцэнаграфіі, касцюмаў вядучых і г.д.).</p>	4	Рэжысёрска-пастановачныя матэрыялы да аўтарскага сцэнарыя
<p><i>Тэма 20. Падрыхтоўка аўтарскага сцэнарыя культурна-адпачынкавай праграмы да публічнай абароны</i></p> <p>Студэнт ажыццяўляе рэдагаванне канчатковага варыянту аўтарскага сцэнарыя з улікам тэхнічных патрабаванняў да афармлення сцэнарыя культурна-адпачынкавых праграм і афармляе яго ў індывідуальную папку з дадаткам электроннага варыянта.</p> <p>Студэнт рыхтуе мультымедычную прэзентацыю да публічнай абароны аўтарскага сцэнарыя.</p>	2	Аўтарскі сцэнарый і мультымедычная прэзентацыя да абароны

## Раздел “Рэжысура культурна-адпачынкавых праграм”

Тэма, змест работы	Кол-ць гадзін	Форма прадстаўлення
<p><i>Тэма 2. Сцэнічнае дзеянне як аснова творчасці. Элементы сцэнічнага дзеяння. Псіхафізічнае дзеянне акцёра. Выканаўчы трэнінг і яго значэнне для авалодвання сцэнічным дзеяннем.</i></p> <p>Студэнт павінен самастойна распрацаваць выканаўчы трэнінг на развіццё унутранай і знешняй тэхнікі акцера, на элементы творчага складання (адчуванне акцера і правільнага сцэнічнага самаадчування).</p>	8	Прагляд і аналіз вучэбнага трэнінгу на лабараторных занятках
<p><i>Тэма 3. Стварэнне эцюдаў на арганічнае маўчанне на аснове жыццёвых назіранняў: 12адзіночнага, парнага, масавага.</i></p> <p>Студэнт павінен самастойна стварыць эцюды на арганічнае маўчанне на падставе жыццёвых назіранняў за паводзінамі чалавека; паводзінамі жывел (эцюды на безпрадметнае дзеянне, “Я” ў прапанаваных абставінах); Распрацаваць парны эцюд на зносіны ва ўмовах арганічнага апраўданага маўчання Распрацаваць задуму масавага эцюда</p>	10	Прагляд эцюдаў на арганічнае маўчанне на лабараторных занятках, прадстаўленне ў пісьмовым выглядзе літаратурнага запісу эцюда
<p><i>Тэма 5. Рэжысёрская задумка нумара. Ідэйна-тэматычны аналіз літаратурнага матэрыялу.</i></p> <p>Студэнт павінен падабраць літаратурны ці музычны матэрыял для нумара; вызначыць тэму, праблему, з’яву, канфлікт, асаблівасці кампазіцыі, мовы, стыля аўтара; звышзадачу як грамадзянскую пазіцыю рэжысёрскага міраўспрымання і міраадчування; скразное дзеянне, рэжысёрскі ход, рашэнне сцэнічнай прасторы, неабходныя выразныя сродкі</p>	3	Ідэйна-тэматычны аналіз літаратурнага ці музычнага матэрыялу у пісьмовым выглядзе і прадстаўленне яго дзеля абароны
<p><i>Тэма 6. Рэжысёрскае рашэнне нумара як часткі культурна-адпачынкавай праграмы. Пошук</i></p>	4	Абарона рэжысёрскага рашэння

<p><i>вобразных выразных сродкаў</i></p> <p>Студэнт павінен распрацаваць рэжысерскае рашэнне нумара: стварыць рэжысерскі сцэнарый на падставе ідэйна-тэматычнага аналізу і задумы твора; увасобіць рэжысерскую задуму</p>		<p>нумару на лабараторных занятках, сцэнарый і рэжысерскі пастановачны план нумару</p>
<p><i>Тэма 7. Работа рэжысёра з выканаўцамі над стварэннем мастацкага вобраза ў нумары</i></p> <p>Студэнту неабходна абгрунтаваць адбор і прызначэнне акцераў на ролі; арганізаваць сцэнічнае дзеянне на сцэне, канфлікт, барацьбу праз узаемадзеянне акцераў; стварыць літаратурны запіс сцэнарыя нумара і ўвасобіць яго</p>	3	<p>Самастойныя рэпетыцыі з удзельнікамі нумару па стварэнню мастацкага вобраза</p>
<p><i>Тэма 8. Тэатралізаваныя прадстаўленні і іх асаблівасці. Прынцыпы і прыёмы рэжысуры тэатралізаваных прадстаўленняў</i></p> <p>Студэн стварае пісьмовую работу, якая будзе адлюстроўваць асноўныя асаблівасці тэатралізаваных прадстаўленняў</p>	2	<p>Рэферат</p>
<p><i>Тэма 9. Рэжысёрская задума тэатралізаванага прадстаўлення на аснове створаных студэнтамі нумароў</i></p> <p>Студэнт вызначае сацыяльна значную тэму для стварэння сцэнарый і пастаноўкі тэатралізаванага прадстаўлення; распрацоўвае сюжэтны ход сцэнарый з улікам педагагічных задач будучай пастаноўкі, асаблівасцей канкрэтнай аўдыторыі; ажыццяўляе мантаж нумароў у блокі і эпизоды будучага прадстаўлення з улікам звышзадачы; стварае сцэнарый тэатралізаванага прадстаўлення</p>	6	<p>Напісанне сцэнарый і рэжысерскага пастановачнага плана тэатралізаванага прадстаўлення, абарона рэжысерскай задумы, стварэнне графіка рэпетыцый, стварэнне музычнай фанаграмы</p>
<p><i>Тэма 10. Рэжысёрскае увасабленне задумы тэатралізаванага</i></p>	6	<p>Правядзенне рэпетыцый з</p>

<p><i>прадстаўлення. Работа з акцэрамі і іншымі выканаўцамі. Арганізацыя прагонных, тэхнічных і генеральнай рэпетыцый</i></p> <p>Студэнт арганізуе рэпетыцыі і паказ тэатралізаванага прадстаўлення, ажыццяўляе літаратурны запіс сцэнарыя, аналізуе і абмяркоўвае праведзенная тэатралізаванае прадстаўленне</p>		<p>выканаўцамі тэатралізаванага прадстаўлення, арганізацыя прагонных, тэхнічных, генеральнай рэпетыцый. Письмовая работа – рэжысерскі пастановачны план</p>
---	--	---

### Раздел “Сцэнічная мова”

Тэма, змест работы	Кол-ць гадзін	Форма прадстаўлення
<p><i>Тэма 2. Патрабаванні да выбару навучальна-творчага матэрыялу. Публіцыстыка як сродак выхавання актыўнай жыццёвай пазіцыі. Мэтавыя ўстаноўкі у рабоце над творчым матэрыялам. Асаблівасці славеснага дзеяння ў гумарыстычных творах: казках, гумарэсках.</i></p> <p>Студэнту неабходна апісаць партрэт:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– блізкага чалавека;</li> <li>– знакамітай асобы;</li> <li>– духоўнай асобы.</li> </ul> <p>Студэнт ажыццяўляе падбор літаратурнага матэрыялу – казак, баек</p>	8	<p>Праслухоўванне і аналіз падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках</p>
<p><i>Тэма 4. Тэхніка мовы, асноўныя практыкаванні і іх неабходнасць для авалодання мастацкім творам. Комплекснае засваенне моўных навываў. Развіццё фантазіі студэнта. Мова ў жыцці і на сцэне.</i></p> <p>Студэнт занатоўвае ўласныя назіранні за жыццядзейнасцю чалавека і фіксуе іх для творчай работы.</p>	8	<p>Дзённік уласных назіранняў</p>
<p><i>Тэма 8. Асаблівасці вершаванай мовы. Асноўныя паэтычныя жанры. Асноўныя сістэмы вершавання. Прыёмы</i></p>	4	<p>Абмеркаванне матэрыялу на лабараторных</p>

<p>авалодання паэтычным матэрыялам. Студэнт ажыццяўляе адбор твораў паэтычнага жанру беларускіх і рускіх паэтаў.</p>		занятках
<p><i>Тэма 9. Выразныя сродкі мовы. Логіка, лагічны націск, моўныя такты і паўзы. Дзейсная прырода знакаў прыпынку ў вершаванай мове.</i> Студэнт піша рэферат па тэме “Выразныя сродкі мовы”</p>	4	Рэферат
<p><i>Тэма 10. Элементы унутранай тэхнікі моўнага дзеяння (бачанне, уяўленне, адносіны, ацэнка).</i> Студэнт працуе над уласнымі моўнымі недахопамі ў рабоце над вершаваным творам</p>	4	Праслухоўванне падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках
<p><i>Тэма 13. Логіка мовы. Прынцыпы адбору мастацкага твору для выканання прозы. Засваенне логікі мовы на літаратурным матэрыяле: моўныя такты, лагічныя і псіхалагічныя паўзы, лагічны націск, лагічная інтанацыя, мелодыка мовы.</i> Студэнт адбірае і апрацоўвае мастацкі матэрыял.</p>	8	Праслухоўванне падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках
<p><i>Тэма 18. Падрыхтоўка і засваенне элементаў слоўнага дзеяння ў маналогам. Этапы работы над маналогам. Перспектыва, звышзадача мастацкага расповеду.</i> Студэнт адбірае і апрацоўвае мастацкі матэрыял (маналог)</p>	6	Праслухоўванне падрыхтаванага матэрыялу на лабараторных занятках

## Літаратура

### *Асноўная*

1. Бирюкова, Т.П. Особенности сценария культурно-досуговых программ / Т.П. Бирюкова // Сацыяльна-педагагічная работа. – 2008. – № 7. – С. 35–39.
2. Вербовая, Н. Искусство речи / Н.Вербовая, О.Головина, В.Урнова. – М., Искусство. 1997. – 175 с.
3. Волькенштейн, В.М. Драматургия / В.М.Волькенштейн. – М.: Сов. писатель, 1960. – С. 128–176, 315–324.
4. Генкин Д.М. Сценарное мастерство культпросветработника. / Д.М.Генкин., А.А.Кононович. – М.: Сов. Россия, 1984. – 136 с.
5. Жарков, А.Д. Технология культурно-досуговой деятельности: учеб. пособие / А.Д.Жарков. – М.: Просвещение, 1988. – 247 с.
6. Запорожец, Т.И. Логика сценической речи / Т.И.Запорожец. – М.: Просвещение, 1974. – 70 с.
7. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера / Б.Е.Захава. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
8. Катышев, Д.Н. Вопросы теории драмы / Д.Н.Катышев. – СПб.: ГУП, 2001. – 359 с.
9. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В.Кристи. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1979. – 430 с.
10. Марков, О.И. Сценарно-режиссерские основы художественно-педагогической деятельности клуба / О.И.Марков. – М.: Просвещение, 1988. – 158 с.
11. Мойсейчук, С. Б. Режиссура культурно-досуговых программ: уч. пособие / С. Б. Мойсейчук. – Минск: БГУКИ, 2011. – 99с.
12. Мочалов, Ю. Композиция сценического пространства. Поэтика мизансцены / Ю.Мочалов. – М.: Просвещение, 1981. – 239 с.
13. Овсянников, С. Зрелищность и выразительность театрализованного представления / С. Овсянников. – СПб., 2003. – 337 с.
14. Петрова, А.Н. Сценическая речь / А.Н.Петрова. – М.: Искусство, 1981. – 184 с.
15. Подобед, А.С. Практическая риторика / А.С.Подобед. – Мн., 2001. – 359 с.
16. Попов, А.Д. Художественная целостность спектакля / А.Д.Попов. – М.: Всерос. театр. об-во, 1959. – 295 с.

17. Савина, В.Ф. Организация коллективно-индивидуального театрального творчества в процессе подготовки режиссера / В.Ф.Савина // Искусство театра: Вчера. Сегодня. Завтра: сб. науч. тр. / Екатеринбург. гос. театр. ин-т. – Екатеринбург: Урал. ун-та, 1997. – С. 140–182.
18. Савина, В.Ф. Школа рэжысёра, або Методыка арганізацыі калектыўна-індыўідуальнай тэатральнай творчасці / В.Ф.Савіна // Тэатральная творчасць. – 1996. – № 3. – С. 41–42; № 4. – С. 49–50; 1997. – № 2. – С. 44–46.
19. Савкова, З.В. Искусство литературной композиции и монтажа / З.В.Савкова. – М.: ВНМУ, КИП, 1986. – 130 с.
20. Савкова, З.В. Речевой слух в совершенствовании выразительности звучащего слова / З.В.Савкова. – М.: Знание, 1982. – С. 28–31.
21. Силин, А.Д. Площади – наши палитры: (Специфика работы режиссера при постановке массовых театрализованных представлений под открытым небом и на нетрадиционных сценических площадках) / А.Д.Силин. – М.: Сов. Россия, 1982. – 184 с.
22. Технология социально-культурной деятельности / Министерство культуры Республики Беларусь, Белорусский государственный университет культуры и искусств; [Л. И. Козловская и др.] : учебно-методическое пособие для студентов учреждений высшего образования по специальности 1-23 01 14 Социально-культурная деятельность. - Минск : БГУКИ, 2014. - 205 с.
23. Тихоновская, Г. С. Сценарно-режиссерские технологии создания КДП: монография / Г. С. Тихоновская. – М.: Изд. Дом МГУКИ, 2010. – 352с.

*Дадатковая*

1. Гагин, В.Н. Выразительные средства клубной драматургии / В.Н.Гагин. – М.: Политиздат, 1985. – 245 с.
2. Гиппиус, С.В. Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств / С.В.Гиппиус. – СПб.: Речь, 2001. – 346 с.
3. Гончаров, А. Мои театральные пристрастия. Кн. 1. Поиски выразительности / А.Гончаров. – М. : Искусство, 1997. – 334 с.
4. Катышев, Д.Н. Вопросы теории драмы / Д.Н.Катышев. – СПб.: СПбГУП, 2001.– 359 с.
5. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики / М.О.Кнебель. – М.: Всерос. театр. о-во, 1976. – 527 с.
6. Плоткин, В.И. Введение в теорию и практику инсценирования / В.И.Плоткин. – М.: Турусел, 2001. – 260 с.

7. Сценарное мастерство: метод. пособие в помощь начинающему автору / сост. О.А.Толченов. – М.: ВЦХТ, 2002. – 160 с.
8. Тихомиров, Д.В. Беседы о режиссуре театрализованных представлений / Д.В.Тихомиров. – М.: Сов. Россия, 1977. – 126 с.
9. Товстоногов, Г.А. О профессии режиссера / Г.А.Товстоногов. – 2-е изд. – М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 358 с.
10. Туманов, И.М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И.М.Туманов. – Л.: Ленингр. гос. ин-т культуры им. Н.К.Крупской, 1974. – 95 с.
11. Чечётин, А.И. Основы драматургии: учеб. для студентов вузов культуры / А.И.Чечётин. – М.: Моск. гос. ун-т культуры и искусства, 2004. – 189 с.
12. Шароев, И.Г. Режиссура массовых театрализованных представлений / И.Г.Шароев. – М.: Сов. Россия, 1980. – 152 с.
13. Шубина, И.Б. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: учебно-методич. пособие / И.Б. Шубина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. – 288с.
14. Шубина, И.Б. Организация досуга и шоу-программ / И.Б.Шубина. – Ростов н/Д: Феникс, 2003. – 352 с.
15. Юткевич, С. Поэтика режиссуры: Театр и кино / С.Юткевич; [ВНИИ киноискусства Госкино СССР]. – М.: Искусство, 1986. – 467 с.