

Учреждение образования
"Белорусский государственный университет культуры и искусств"

Факультет традиционной белорусской культуры и современного искусства
Кафедра театрального творчества

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

" ____ " _____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

" ____ " _____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

РЕЖИССУРА

для специальности 1-18 01 01 Народное творчество
(по направлениям),
направления специальности 1-18 01 01-03
Народное творчество (театральное)

Составитель:
В.В. Сащeko, кандидат культурологии, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета
(протокол № 4 от 19.12.2017 г.)

Составитель:

Сащико Вячеслав Владимирович, кандидат культурологии, доцент кафедры театрального творчества УО "Белорусский государственный университет культуры и искусств"

Рецензенты:

Котовицкий В.В., заведующий кафедрой режиссуры УО "Белорусская государственная академия искусств", доцент;

Тытюк Д.Г., доцент кафедры искусства эстрады УО "Белорусский государственный университет культуры и искусств"

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
Конспект лекций по дисциплине.....	6
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	49
Тематика и содержание практических занятий	49
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	60
Форма итогового контроля знаний.....	60
Тематика и методические указания к самостоятельной работе студентов.....	60
Перечень вопросов к экзаменам (зачетам, контрольным урокам).....	64
Перечень примерных тем для курсовых работ.....	67
Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов	69
5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	72
Методы преподавания учебной дисциплины.....	72
Список литературы по курсу.....	73
Учебно-методическая карта учебной дисциплины	76

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Дисциплина "Режиссура" занимает центральное место в профессиональной подготовке по специальности "народное творчество" (театральное творчество), находится в тесном взаимодействии со всеми дисциплинами театрального цикла и оказывает влияние на содержание их преподавания. На занятиях режиссурой используются и координируются все навыки, приобретаемые студентами в процессе освоения практических занятий по мастерству актера, сценической речи, сценическому движению и др. Следует особо подчеркнуть важнейший принцип обучения режиссуре – тесную взаимосвязь с дисциплиной "Мастерство актера". Именно освоение элементов психотехники актера способствует введению студентов в лабораторию театрального искусства, учит его понимать психофизический процесс игры на сцене, готовит к будущей самостоятельной работе с исполнителем.

Важную роль в профессиональной подготовке играют также теоретические знания циклов общегуманитарных и общепрофессиональных дисциплин, которые помогают студентам выработать нравственные, эстетические и художественные позиции будущих специалистов.

Методологической основой подготовки специалистов по дисциплине "Режиссура" являются разработки К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, В.Э.Мейерхольда, М.О.Кнебель, А.Д.Попова, Б.Е.Захавы, Г.А.Товстоногова и др. В преподавании режиссуры учитываются как поиски национальной и русской театральных школ, так и разработки известных зарубежных театральных мастеров.

Целью УМК является подготовка квалифицированного специалиста – режиссера любительского театрального коллектива – к самостоятельной профессиональной творческой деятельности по руководству коллективом исполнителей и созданию спектаклей разнообразной жанровой и стилистической природы.

Задачи УМК:

- 1) раскрытие индивидуальных способностей студента к сценической деятельности в области театрального творчества;
- 2) оснащение студента знаниями, умениями и навыками, необходимыми для профессиональной работы режиссера – руководителя любительского театрального коллектива;
- 3) воспитание творческой личности, владеющей средствами художественного постижения мира и человека, присущими театральному искусству;
- 4) включение начинающего режиссера в реальную практику любительского театрального коллектива.

В соответствии с учебным планом курс изучается 8 семестров. Учебная программа дисциплины рассчитана максимально на 1396 часов, в том числе 702 часа аудиторных занятий. Примерное распределение аудиторных часов по видам занятий: лекции – 56 часов, лабораторные – 132 часа, практические – 374 часа, индивидуальные занятия – 140 часов. Форма контроля – экзамены, зачеты.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Конспект лекций по дисциплине

Тема 1. Театральное искусство и его специфика

Основные принципы театра:

1. Театр – искусство коллективное.

Драматург, актеры, режиссер, гример, декоратор, музыкант, осветитель, костюмер и т.д. – каждый вкладывает свою долю творческого труда в общее дело. Поэтому подлинным творцом в театральном искусстве является не отдельный человек, а коллектив – творческий ансамбль. Полноценное театральное творчество предполагает наличие коллектива, обладающего общностью мировоззрения, общими идейно-художественными устремлениями, единым для всех своих членов творческим методом и подчиненного строжайшей дисциплине.

2. Театр – искусство синтетическое.

Театр – синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. К ним принадлежат литература, живопись, архитектура, музыка, вокальное искусство, искусство танца и т.д.

3. Актер – носитель специфики театра.

Театр – синтез многих искусств, вступающих во взаимодействие друг с другом. В числе этих искусств находится одно такое, которое принадлежит только театру – искусство актера. Вот почему мы можем сказать, что актер – носитель специфики театра.

4. Действие – основной материал театрального искусства.

В чём заключается специфика театра? Какой важнейший признак, который принадлежит только театру? – Живое наглядное человеческое действие является материалом актерского искусства, ибо именно из действий актер творит свои образы (недаром они называются действующими лицами).

Театр – это такое искусство, в котором человеческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии.

5. Драматургия – ведущий компонент театра.

Всякое драматическое произведение непременно принадлежит к тому или иному жанру, имеет определенный стиль. Следовательно, драматургия влияет на художественную технологию театра, содействует развитию определенных творческих навыков, формирует его творческий метод. Воспроизвести па сцене пьесу театр, разумеется, обязан, но не это является его конечной целью. Задача театра: пользуясь пьесой, воспроизвести действительную жизнь и раскрыть ее наиболее существенные стороны.

6. Творчество актера – основной материал режиссерского искусства.

Актер является основным материалом в искусстве режиссера. Актер не только материал, но и творец. Творческое взаимодействие между режиссером и актером является основой режиссерского метода.

7. Зритель – творческий компонент театра.

К числу важнейших особенностей театрального искусства относится тот факт, что его произведение – спектакль – окончательно формируется под прямым и непосредственным воздействием зрителя по принципу "здесь и сейчас". В театре происходит прямое взаимодействие между актером и зрителем.

Тема 2. Этика в театральном искусстве

Понятие театральной этики ввел в обиход К.С. Станиславский, который отмечал: "Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов [*в театре*], необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности... Условия коллективного творчества в нашем искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям... Первая задача артистической этики заключается в устранении препятствий, мешающих действию творческого таланта... В большинстве случаев эти препятствия создают сами сценические деятели, – из эгоизма – неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принципов... Всякий зародыш творчества должен быть для общей пользы тщательно сберегаем всеми участниками совместной созидательной работы". Эти слова Станиславского положены в основание театральной этики.

Этика – это система норм нравственного поведения человека или группы людей. Об "артистической этике" первым заговорил Станиславский. В "Работе актера над собой" главу, посвященную этому вопросу, он назвал "Этика и дисциплина" – неразрывно связав эти понятия. При этом значимость этики и дисциплины столь велика, что в системе Станиславского иногда ее даже определяют как один из первых элементов техники артиста, ее непреложное условие.

Свои размышления Станиславский начинает с такой простой и "безобидно" вещи, как "закулисный шум и разговоры" – они создают дезорганизацию и деморализуют зрителей. Почему это так плохо? Каждый член театральной корпорации – "винт" большой, сложной машины – театра. И если каждый из участников творческого процесса будет недостаточно внимателен, то может один навредить всему делу – его неправильное действие и отклонение от установленной для него линии: сложная машина даст трещину. Именно от творческой дисциплины будет зависеть успех, судьба, строй спектакля не

только в те моменты, когда занавес поднят, но и тогда, когда он закрыт и за кулисами происходит трудная физическая работа по перестановке декораций. Публика чувствует, когда все эти работы выполняются беспорядочно, неорганизованно. Все это передается в зрительный зал, проявляясь в общей тяжести и загруженности спектакля. Максимальная тишина и внимание необходимы не только на спектакле, но и на занятиях, репетициях.

Станиславский призывает: "Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же – одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы... Железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве."

В театре, как, впрочем, и любом творчестве очень важна творческая атмосфера, без которой невозможно работать. Соблюдение правил театральной этики способствует созданию и сохранению этой атмосферы.

Тема 3. Особенности профессии "режиссер"

Если говорить о режиссуре, как об искусстве, то что же лежит в его основе в первую очередь? – мировоззрение. Что это такое? Высокое мастерство может родиться и вырасти только на почве высоких идей. "Идея" – главная обобщающая мысль в художественном произведении.

Суть (корень) режиссуры, по мысли М.В. Сулимова, – "творимая на сцене жизнь, превращение литературного материала в сиюминутно происходящий на сцене, развивающийся, действенный жизненный процесс, образно выраженный через актеров, с привлечением всех выразительных средств театра". Эта формулировка подразумевает самую труднодостижимую цель – не изображение, а сотворение жизни на сцене. Это сотворение подразумевает:

- 1) сценическую правду – то, что происходит на сцене, должно выглядеть не "как в жизни", а по законам жизни;
- 2) на сцене непрерывно должно что-то происходить (действие);
- 3) образность выражения жизненного процесса – т.е. обобщение жизни, раскрытие ее смысла, ее сущности.

Вл.И.Немерович-Данченко о трех сторонах деятельности режиссера:

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.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Режиссер же толкователь или режиссер-зеркало – не виден. Как бы глубока и содержательна не была роль режиссера в создании актерского творчества, – надо, чтобы и следа его не было видно.

Общие условия художественного творчества режиссера: широкая эрудиция и кругозор. Именно на их основе и формируется мировоззрение артиста. Без широкого искусствоведческого образования современный режиссер немыслим.

Режиссерские профессиональные способности:

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

Наблюдательность – основа профессии актера и режиссера. Материалом создания правды сценической жизни для искусства режиссера является, кроме самой пьесы, наблюдение и постижение окружающей реальной жизни и поведения людей в различных жизненных обстоятельствах. Человек (в своем поведении) всегда стремится к достижению той или иной цели, от простейшей до самой сложной. Это всегда связано с преодолением препятствий, от простейших до самых сложных. Значит, в основе поведения человека всегда лежит столкновение с силами, препятствующими достижению цели, т.е. борьба, конфликт. Таким образом, специфика режиссерского восприятия окружающей жизни – восприятие мира как различных форм и проявлений действия, двигателем которого является борьба, конфликт.

Тема 4. Художественный образ – форма художественного мышления

Художественный образ, сущностные черты:

1. Метафоричность, парадоксальность, ассоциативность.

Художественный образ – форма мышления в искусстве. Художественный образ – сложное понятие. Выявляют много его видов. Но все многообразие видов художественных образов с известным огрублением сводится к двум первоначалам – принципу метонимии и принципу метафоры.

Итак, метонимия – от греч. "переименование" – в литературном творчестве замена слова или понятия другим словом, имеющим причинную связь с первым.

Метафора (ассоциативное сопряжение разных объектов) – от греч. "перенесение" – употребление слова, обозначающего какой-либо предмет или явление, действие, признак для образного названия другого предмета.

2. Самодвижение образа.

Художественный образ похож на ракету, выведенную на орбиту и несущуюся в свободном полете по заданной траектории. У него есть своя логика, он развивается по своим внутренним законам, и нарушать эти законы нельзя. Художник дает направление "полету" образа, но, задав это направление, он не может ничего изменить, не совершая насилия над художественной правдой. Жизненный материал, который лежит в основе произведения, ведет за собой, и художник порой приходит совсем не к тому выводу, к которому он стремился изначально.

3. Многозначность и недосказанность.

Если в научно-логической мысли все четко и однозначно, то образная мысль многозначна. Художественный образ так же глубок и богат по своему значению и смыслу, как сама жизнь.

Важно помнить различия между иллюстрацией и образом. Иллюстрация понятна, читается с первого взгляда. Образ надо чуть-чуть разгадывать и все равно остается пространство для размышлений.

Один из аспектов многозначности образа – недосказанность. А.П. Чехов говорил о том, что искусство писать – искусство вычеркивать. Э. Хемингуэй сравнивал художественное произведение с айсбергом: лишь небольшая часть его видна на поверхности, главное и существенное спрятано под водой (таким образом, содержание художественного образа не должно "считываться" с первого взгляда). Именно это делает воспринимающего искусство активным, а сам процесс восприятия произведения превращает в сотворчество.

4. Индивидуализированное обобщение. Типизация.

Художественный образ – индивидуализированное обобщение, раскрывающее в индивидуальном и через индивидуальное, в конкретно-чувственной форме существенное для ряда явлений (например, в образе Гамлета есть и обобщенный борец, и проявление индивидуальности Гамлета). Именно так в искусстве общее проявляется в индивидуальном и через индивидуальное. В искусстве каждое изображаемое лицо – тип, но вместе с тем и вполне определенная личность – "знакомый незнакомец".

Типизация – художественное обобщение, обобщение через индивидуализацию.

Тип – художественный образ, в котором отражены основные характерные черты определенной группы людей или явлений. Тип – яркий образец, модель для группы каких-либо предметов, явлений.

5. Реальный мир и личность художника – строительный материал образа.

Художественный образ – единство объективного и субъективного. В нем отражаются существенные стороны действительности, заключено большое объективное содержание. Вместе с тем искусство вовсе не предполагает, чтобы его образы принимались за реальность. Этим оно отличается от религии. В образ входят не только факты действительности, переработанные творческой фантазией художника, но и его личное отношение к изображенному, а также все богатство личности творца, или, как замечал по этому поводу друг Пикассо Хуан Грис, "качество художника зависит от количества прошлого опыта,

который он несет в себе". Так, каждый актер, например, по-своему трактует образ, и перед зрителем раскрываются совершенно разные стороны пьесы.

6. Оригинальность.

Образ неповторим, принципиально оригинален. Даже осваивая один и тот же жизненный материал, раскрывая одну и ту же тему на основе общих идейных позиций, разные творцы создают разные произведения. На них накладывает свой отпечаток творческая индивидуальность художника.

Художественный образ уникален, принципиально оригинален, так как его неотъемлемая составная часть – неповторимая индивидуальность творца.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

Тема 5. Система Станиславского как искусство действия

В художественной исповеди Станиславского на первых же страницах книги "Моя жизнь в искусстве" – воспоминание об одном из самых сильных детских впечатлений. Станиславский вспоминает какой-то утренник, домашний спектакль, когда трех- или четырехгодовалого Костю Алексева, обряженного в шубу, накрытого меховой шапкой, поставили посреди сцены – изображать зиму. Борода и усы постоянно всползали кверху, а вся игра оставила по себе острую пожизненную память: "Ощущение неловкости при бессмысленном бездействии на сцене, вероятно, почувствовалось мною бессознательно еще тогда, и с тех пор и по сие время я больше всего боюсь его на подмостках". "Бессмысленное бездействие" на сцене – один из тех "детских вопросов", которые Станиславский задал сначала самому себе, потом современному, а затем и будущему театру.

Станиславский стремился изучить, познать, а затем и выразить в слове внутренние основы и законы актерской профессии. И здесь одной из главных идей Станиславского заключалась в том, что есть три технологии актерской игры – ремесло, "представление" и "переживание".

"Искусство переживания" Станиславский не связывал с каким-то конкретным театральным направлением, режиссерским решением, жанровым или стилевым каноном. Все театральные системы, полагал Станиславский, основаны на природе человека. "Моя система для всех наций, – отмечает он в записной книжке. – У всех людей природа одна, а приспособления – разные. Приспособления система не трогает".

Система К.С.Станиславского представляет собой единое, неразрывно связанное целое. Каждый раздел ее, каждая часть, каждое положение и каждый принцип органически связаны со всеми другими принципами, частями и разделами. Поэтому всякое деление ее (на разделы, темы и т.п.) является теоретическим, условным. Тем не менее, изучать систему, как и всякую науку, можно только по частям.

Раздел 1. Работа актера над собой

Инструмент актера – его внутренние (психические) и внешние (физические) данные, называемые Станиславским "элементами творчества". Тело актера, голос, нервы, темперамент являются его орудием труда, объединяя творца и материал в единое целое. Профессиональное сценическое действие возможно лишь при условии виртуозного владения всем спектром своих данных.

Постоянное совершенствование внешних и внутренних элементов творчества актера – содержание "работы актера над собой" (первый раздел системы), предполагающую ежедневный тренинг и муштру для совершенствования актерской техники. Только на основе базовых постоянных занятий актерской техникой возможна полноценная "работа актера над ролью".

Раздел 2. Работа актера над ролью

Ключевыми понятиями в работе над ролью и спектаклем стали определения: действенный анализ, сквозное действие (и контрсквозное действие, опирающегося на конфликт, как основополагающую видовую особенность театрального искусства), сверхзадача, характерность.

Одной из главных задач своей системы К.С. Станиславский видел в "создании жизни человеческого духа". Богатство "жизни человеческого духа", весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли в конечном счете оказывается возможным воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений. Станиславский пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и в конечном счете ту эмоцию, чувство, ради которого и существует театр. Была найдена наконец изначальная отправная точка в процессе, который безошибочно ведет актера "от сознательного к подсознательному". Цепь непрерывных конфликтов, порождающих сценическое действие, создает партитуру спектакля.

Тема 6. Конфликт как основа режиссерского восприятия действительности

Конфликт – основа основ режиссуры, главное оружие режиссера. Конфликт – противодействие людей в борьбе за свои цели, интересы и т.д. Любое противодействие всегда разрешается, выливается в событие. Событие происходит в тот момент, когда цель хотя бы одного действия достигнута. Сквозное действие организует всю художественную ткань спектакля и заканчивается в его финальной точке.

Конфликт – столкновение (противодействие) людей в борьбе за свои интересы, цели и т.д. Конфликт всегда возникает "между" – кем-то, чем-то. У каждого в жизни есть своя цель, на пути к цели возникаю препятствие – и, соответственно, конфликт.

Новое действие рождается одновременно с появлением новой цели, достижению которой сопутствует борьба с различными обстоятельствами малого круга. Предлагаемые обстоятельства малого круга (по определению Г.А. Товстоногова) – непосредственный повод, импульс действия; они реально влияют, воздействуют на человека здесь, сейчас; с ними вступают в конкретную борьбу. Конфликтность – движущая сила сценического действия. Борьба с предлагаемыми обстоятельствами малого круга за достижение цели составляет главное содержание действенного процесса. Развитие его сопряжено именно с этой борьбой, с преодолением препятствий на пути к цели. Препятствия могут быть различного характера: со знаком (–) и со знаком (+), то есть могут мешать движению к цели (–) или помогать (+).

Человек всегда стремится к достижению какой-либо цели – от простейшей, до самой сложной. Это связано с непрерывным преодолением препятствий, которыми являются и "предлагаемые обстоятельства", и иначе направленные стремления других людей.

Тема 7. Система Станиславского: основные элементы внутренней техники артиста

К.С. Станиславский "Работа актера над собой в творческом процессе переживания".

Сценическое внимание.

Внимание может быть произвольным и непроизвольным. Помимо произвольного (активного) и непроизвольного (пассивного) внимания в их чистом виде мы постоянно сталкиваемся с переходами одной формы в другую.

Объекты внимания. В зависимости от характера объекта следует различать внимание внешнее и внутреннее. Объектами внешнего внимания могут быть окружающие нас предметы (как одушевленные, так и неодушевленные) и звуки. В зависимости от того, при помощи каких органов чувств осуществляется внешнее внимание, оно может быть зрительным, слуховым, осязательным, обонятельным и вкусовым. Объектами внутреннего внимания являются ощущения, порождаемые раздражителями, находящимися внутри организма (голод, жажда, болевые ощущения), мысли и чувства человека, а также образы, создаваемые силою воображения или фантазии.

О непрерывной линии внимания. Актер должен уметь переключать внимание с одного объекта на другой, не создавая никаких разрывов в этом непрерывно развивающемся процессе.

Объекты точки и круги внимания.

Сценическая свобода.

Мышечная свобода – это такое состояние организма, при котором на каждое движение и на каждое положение тела в пространстве затрачивается столько мышечной энергии, сколько это движение или положение тела требуют.

Внешняя (физическая) свобода человека является следствием его внутренней свободы. А внутренняя свобода – это уверенность, это отсутствие колебаний. Физический зажим парализует не только всю нашу деятельность и

активность, но и психическую жизнь человека. Чем в большей степени человек закрепощен телесно, тем более он закрепощен психически.

Если перегрузка мускульной энергии влечет за собой скованность, зажатость всего тела и каждого движения, то недогрузка, наоборот, ведет к их расхлябанности, вялости, развинченности. Крайне важно научиться расслаблять свое тело и сбрасывать лишние напряжения. Для того, чтобы избавиться от зажимов, необходимо выработать в себе привычку к непрерывной самопроверке.

Сценическое воображение и фантазия.

Сценическое творчество начинается с "если бы", которое переводит нас из реальности в область воображения.

В произведении нам дано не все, а лишь каркас, основная линия нашей исполнительской жизни. Все остальное должно быть дополнено, углублено, и, главное, оживлено самим артистом. Только тогда все данное нам автором оживет и расшевелит душу, породит чувство артиста и зрителя.

Какое наиболее отчетливое свидетельство включенного воображения на сцене? – видения. Под термином видение Станиславский подразумевал не только зрительные, но и слуховые, вкусовые, обонятельные, осязательные, мышечные ощущения, дополняющие и обогащающие образы зрительные. Но зрительные впечатления преобладают над всеми другими ощущениями.

Наша сценическая работа, творчество в целом начинается с введения магического "если бы", которое является рычагом, переводящим артиста из повседневной действительности в плоскость воображения. Произведение (пьеса ли, песня ли), наша роль в нем – это вымысел автора, это ряд магических и других "если бы", "предлагаемых обстоятельств", придуманных им.

Чувство правды и вера.

Творческая вера актера в правду вымысла. Разумеется, нельзя, глядя на нарисованные декорации, верить, что это настоящий лес, или, воздавая королевские почести своему товарищу по труппе, верить, что этот товарищ вдруг сделался самым настоящим королем. Однако серьезно относиться к

декорации, как к лесу, или к товарищу по трупке, как к королю, можно. В этом как раз и заключается одна из важнейших профессиональных способностей актера, которую называют сценической верой.

Сценическое оправдание – путь к вере. Оправдать – значит объяснить, мотивировать. Оправданным на сцене должно быть все – место действия, время действия, декорации, обстановка, все находящиеся на сцене предметы, все предлагаемые обстоятельства, костюм и грим актера, слова и движения партнера и пр.

Эмоциональная память.

Эмоциональная память – память, которая помогает пережить все знакомые, ранее пережитые нами чувства. Эмоциональная память – вот та кладовая, из которой актер извлекает нужные ему переживания. Именно она служит источником сценических чувств, возникающих не иначе как в форме эмоциональных воспоминаний. Дело в том, что ни одно наше переживание не проходит бесследно для нашей нервной системы. Оно делает нервные центры, участвующие в данной реакции, более восприимчивыми к раздражениям данного рода. Отпечатки чувств могут при определенных условиях начать развиваться и расти, достигая при этом иногда очень большой силы.

Сценическое действие.

Действие в широком контексте человеческого поведения, в многообразии связей человека с миром, обществом, другим человеком. Жизненные противоречия как основа противоречивости предлагаемых обстоятельств в драматургии. Конфликт – столкновение, борьба противоречащих друг другу обстоятельств, сил, убеждений, лиц. Роль конфликта в возникновении и развитии действия, раскрытии характеров.

Действие как изменение себя, партнера, ситуации, жизни, как психофизическая активность, направленная на достижение цели, желаемой реальности. Препятствия (в предмете, обстановке, жизненной среде, в себе, в партнере, в условиях творчества, в том числе присутствии зрителя) и

приспособления. Обострение предлагаемых обстоятельств как средство творческой активизации актера. Действие и темпо-ритм.

Взаимосвязь телесного, пластического, психофизического бытия актера в предлагаемых обстоятельствах со словом.

Понятие сценической задачи, сверхзадачи и сквозного действия. Сквозное действие роли – стремление, хотение персонажа на исследуемом отрезке времени.

Сценическое общение.

Когда артист действует, он неизбежно внимателен к партнеру и к предлагаемым обстоятельствам, воздействует на них. Действие (воздействие) – путь к чувству. Чувство нельзя вызвать по заказу. Если на сцене есть партнер – это ключ к рождению действия и, следовательно, к пробуждению чувства.

Пять обязательных стадий в процессе общения:

- 1) ориентировка в окружающих условиях и выбор объекта (увидеть партнера);
- 2) привлечение к себе внимания объекта;
- 3) пристройка и приспособление к объекту;
- 4) передача своих видений объекту и воздействие на него;
- 5) восприятие отклика партнера и вновь – воздействие на него;

Три вида общения:

- прямое общение с объектом на сцене и через него косвенное – со зрителем;
- самообщение;
- общение с отсутствующим или мнимым объектом.

Тема 8. Система Станиславского: основные элементы внешней техники артиста

К.С. Станиславский "Работа актера над собой в творческом процессе воплощения".

Система Станиславского направлена на помощь актеру в создании сценического образа – перевоплощении в героя. Создание сценической **характерности** – итог перевоплощения.

Характер – совокупность психических черт человека, как результат его темперамента и воспитания, направления его воли и ума. Характер определяется суммой всех отношений к людям, к миру, к обществу, к порядку, ко всей жизни, в которой он действует.

К.С. Станиславский различал внешнюю и внутреннюю характерность:

1. Внутренняя характерность складывается из индивидуальных особенностей персонажа думать, чувствовать, действовать.

2. "Внешняя характерность объясняет, иллюстрирует и, таким образом, проводит в зрительный зал невидимый внутренний, душевный рисунок роли". Внешняя характерность создается с помощью грима, пластики, костюма, речи.

Уровни в создании характерности:

1. характерные образы "вообще" – например, "вообще" купца, военного;
2. из всей массы купцов, военных, аристократов, крестьян выделяются отдельные группы, то есть среди всех военных отличают армейцев, или гвардейцев, или кавалеристов, или пехотинцев и прочих солдат, офицеров, генералов и пр.

3. третий тип характерности – самый тонкий. Например, из всех военных, из всей группы армейцев выбирается один Ивана Ивановича Иванова, передаются свойственные ему одному типичные черты, которые не повторяются в другом армейце.

Работа над характерностью.

Существенным разделом домашней работы актера над ролью является разработка элементов внешней характерности.

Поиск внешней характерности может и должен идти по двум направлениям:

- внешняя характерность, возникающая непроизвольно, в результате выявления внутренней жизни образа;

- внешняя характерность, заданная условиями драматургии. В нее входят такие внешние черты и свойства, которые не зависят от внутренней жизни человека, но, напротив того, сами способны накладывать определенный отпечаток, на внутреннюю жизнь (например, толстый, худой, хромой и т.п.).

К.С. Станиславский: "Внешняя характерность является дополнением, завершающим работу актера. Преждевременная забота о ней уводит актера в сторону копирования и может оказаться тормозом на пути освоения живой, органической ткани поведения".

К.С. Станиславский не фиксировал внимание на внешней технике. Он считал, что мимика, пластика, интонация рождаются непроизвольно в результате органичного действия. Однако он уделял большое внимание вопросу тренировки внешних выразительных средств актера – пластике, голосу, речи в целом. Развитие выразительности тела (гимнастика, акробатика, танцы и прочее), голос и речь, пение и дикция, речь и ее законы.

Перспектива. Перспектива – "расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли".

Виды перспектив:

- 1) перспектива передаваемой мысли (логическая перспектива);
- 2) перспектива переживаемого чувства;
- 3) художественная перспектива (планы).

Перспектива артиста и роли. Перспектива, сквозное действие и сверхзадача.

Темпо-ритм.

Темп – скорость. В музыке – мера времени, упрощенно – "скорость исполнения музыки". Это слово не нуждается в особенных объяснениях. Мы часто слышим его, употребляем сами и прекрасно знаем, что означает оно

скорость движения. При этом, как ни странно, происходит этот термин не от слова скорость, а от слова время (латинское *tempus*). В музыке от скорости движения зависят и характер, настроение пьесы. Основные музыкальные темпы – это: *ларго* (*largo*) – очень медленно и широко; *адажио* (*adagio*) – медленно, спокойно; *анданте* (*andante*) – в темпе спокойного шага; *аллегро* (*allegro*) – быстро; *престо* (*presto*) – очень быстро.

Ритм – чередование каких-либо элементов (например, звуковых или речевых), происходящее с определённой последовательностью, частотой; скорость протекания, совершения чего-либо.

Темпо-ритм внутренний и внешний. Их взаимосвязь.

Тема 9. В.Э. Мейерхольд и концепция условного театра

Условный театр – термин, обозначающий художественное направление в театральном творчестве, возникшее на рубеже 19–20 вв. – в противовес реалистическому и особенно – натуралистическому театру.

Разработка современной концепции условного театра началась в лоне символизма, с его опоэтизированными образами-знаками. Пожалуй, лишь один режиссер в мировой практике разрабатывал концепцию условного театра глобально, как систему – В.Э.Мейерхольд. Сегодня термин "условный театр" связан в прежде всего с его именем.

Начальным толчком в направлении условного театра для Мейерхольда стали его эстетические разногласия и творческий разрыв с К.С.Станиславским, к этому времени – уже приобретшим мировую известность в качестве режиссера реалистического направления. Перемена позиции потребовала от Мейерхольда серьезного уровня полемики: противопоставление высокому художественному авторитету Станиславского требовало столь же высокого художественно-теоретического авторитета. Потому Мейерхольд много работал над такими предельно условными театральными направлениями как комедия дель арте и традиционный японский театр – Но и Кабуки.

1) Важнейшим компонентом в концепции условного театра для Мейерхольда становился зритель – его творческое воображение, которое по данным в спектакле намекам, знаковым и символическим изображениям способно продолжить, достроить общую объемную картину, воспринять мысль и идею спектакля.

2) Главным эстетическим средством условного театра становится его зрительный образ, воплощенный в декорации, costume, гриме, в пластической выразительности актера и ритме сценического действия.

3) Главным «врагом» условного театра становится жизнеподобие; ни зритель, ни актер не должен забывать, что перед ним – не слепок жизни, но театральное зрелище; не подробно воспроизведенный муляж места действия, но – декорации, построенные на подмостках сцены.

Существенное понятие для эстетики Мейерхольда – маска, которую он считал одним из первичных элементов театра, – маска как тип, обобщение через схематизацию образа.

Углубленное внимание к пластике и ритму – и в целом к внешней выразительности – нашло свое отражение в разработке Мейерхольдом системы биомеханики – педагогического тренинга, с помощью которого актер получает возможность сознательно, точно, целесообразно и естественно управлять механизмом движений своего тела.

Основные принципы и приемы Мейерхольда:

1. Принцип карнавализации. Использование приемов площадного балагана, цирка, пантомимы с их буффонадой, фарсом, сатирой, иронией и эксцентричным эпатажем.

2. Принцип злободневности, актуальности.

3. Принцип активизации зрительского зала. Прием разжигания зрительского зала с помощью актеров, направляющих реакцию зала и превращающее их в соучастника спектакля.

4. Принцип поляризации жанров (нет чистых жанров, есть жанр авторов, жанр режиссера, жанр актера).

5. Принцип поэтического преобразования действительности.

В театральной системе Мейерхольда актёр как бы играет образом, и благодаря системе точно выстроенных выразительных движений и ракурсов может, зафиксировав образ в сознании зрителя, выйти из роли и обратиться непосредственно в зрительный зал. Этот приём, названный Мейерхольдом "остранением", позволяет актёру быть "адвокатом или прокурором" образа.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 10. Б. Брехт и теория эпического театра

Эпический театр. В 20-е гг. XX в. Брехт, а до него Пискарев называли так прием и стиль игры, выходящий за пределы классической, "аристотелевской" драматургии, основанной на драматической напряженности, на конфликте и плавном развитии действия. Эпический театр возобновляет и подчеркивает вмешательство повествователя, то есть определенной точки зрения на фабулу и на ее сценическое воплощение.

Эпический театр, или по крайней мере театр с эпическими чертами, существовал уже в средние века (мистерии). Хор, свойственный греческой трагедии и постепенно исчезнувший впоследствии, свидетельствует о том, что с самого начала театр рассказывал о действиях, вместо того чтобы воплощать и изображать его, как только на сцене возникал диалог по меньшей мере между двумя персонажами.

Брехт отмечал неполноту перевоплощения, невозможность полного слияния с образом. Препятствий множество: трудность слияния актера с образом из-за их качественного несовпадения, выступающая за персонажем личность самого артиста, неизбежное отношение к образу, необходимость постоянно раздваиваться, распределяя себя на весь спектакль. Брехт открыл, что все эти помехи, этот обильный "шлак" можно сделать предметом искусства: и диссонанс между личностью актера и изображаемым лицом, и все эмоции актера, вызываемые ролью, а вслед за этим – и самое проявление личности артиста в момент **отстранения** от своей маски.

Брехт исследует выявленный им закон **отчуждения** на материале народного китайского театрального искусства. Брехт замечает: "Прежде всего, игра китайского артиста не создает впечатления, будто помимо окружающих его трех стен существует еще и четвертая. Он показывает: ему известно, что на него смотрят. После этого публика уже не может вообразить, будто она является невидимым свидетелем реального события. Таким образом, отпадает необходимость в той сложной и детально разработанной технике европейской

сцены, назначение которой – скрывать от публики старания актеров в любом эпизоде быть у нее на виду".

В настоящее время экспериментальный театр учитывает, как в теории, так и на практике принципы драматической/эпической игры. Однако, согласно уточнениям Брехта в его последних теоретических трудах, эпическое и драматическое рассматриваются не в отдельности как нечто несовместимое, но в диалектической взаимодополняемости: эпическое представление и полное участие актера/зрителя нередко сосуществуют в одном и том же спектакле.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 11. Пространство и время в театральном искусстве

Пространственно-временная природа театрального искусства. Приметы времени в реальной жизни (историческая эпоха, социальная и культурная среда, время года и дня) и их использование в сценической практике. Субъективное восприятие течения времени и его соответствующее отображение в драматическом искусстве.

Пространство в реальной жизни: естественное (природная среда, ее многообразие и особенности) и культурное (обустроенное человеком). Организация пространства для упражнений и этюдов, поиск сценической выразительности, исходя из жизненной первоосновы. Образные решения пространства.

Пространство. Все, что "излучает" пространство сцены, создает атмосферу: а) актер б) все, что актера окружает в спектакле.

Время. Сценическое время диктуется:

- 1) предлагаемыми обстоятельствами пьесы;
- 2) выразительными средствами театра, способствующими переводу литературного произведения на язык сцены;
- 3) самим временем спектакля.

Сценическое пространство и мизансцена. Мизансцена – язык режиссера. Законы мизансценирования. Критерии оценки мизансцены: жизненная основа, действенность, выразительность, жанровое и образное единство и т.д.

Темпо-ритм в искусстве актера и режиссера. Темпо-ритм спектакля как выражение характера борьбы, напряженности конфликта. Связь темпо-ритма с мизансценами и атмосферой спектакля. Темпо-ритм и жанр спектакля. Темпо-ритм и событие. Темпо-ритм и сценический образ.

Тема 12. Мизансцена – язык режиссера

Режиссура – достаточно молодое театральное искусство. Режиссер создает, т.е. "сочиняет" произведение театрального искусства, что позволяет ему называть себя его автором. Что же "сочиняет" режиссер в спектакле?

Пьесу – сочинил драматург. Актеры – сочиняют образы персонажей. Что же остается на долю режиссера? Толкование? – тогда его работа над спектаклем была бы закончена в тот день, когда он излагает труппе свою экспозицию постановки. Но режиссерская "трактовка" должна представить зрителю убедительные доказательства права постановщика освещать содержание пьесы именно так, а не иначе. Значит, творческий вклад режиссера в произведение сценического искусства – это форма спектакля, которая делает зримым толкование пьесы ее постановщиком. И, значит, существует такая область сценического искусства, где не обойтись без режиссуры – это пространственно-временная форма спектакля, или его пластическая композиция.

Композиция (от лат. *compositio*) – сочинение, составление, соединение, сочетание различных частей в единое целое в соответствии с какой-либо идеей.

Композиция в искусстве – в первую очередь достояние живописи. В режиссуре к этому понятию "композиция" следует прибавить слово "мизансцена". Русская транскрипция этого слова принадлежит К.С. Станиславскому. Вначале он употреблял его только в единственном числе, как обозначение чего-то собирательного ("Мизансцена сделана четырех первых картин..."). Затем в театральную лексику приходит употребление этого слова во множественном числе (начинается разводка мизансцен). Таким образом, определяется понятие мизансцены как композиционной единицы пластической партитуры спектакля.

Слово мизансцена (фр. *mise en scène* – размещение на сцене) буквально означает – расположение на сцене. Сегодня слово мизансцена следует сразу за словом режиссер.

Однако сведение роли режиссера к так называемой разводке мизансцен есть вульгарный взгляд на режиссуру. Мизансцена – это выразительное

средство, язык. А от всякого языка мы требуем не имитации жизни, а живописания. У всякого языка есть определенные правила.

Законы композиции практически одинаковы для всех искусств и, следовательно, давно в большинстве своем открыты. Конечно, эти законы, правила и приемы преломляются в разных искусствах по-разному – в силу специфики выразительных средств каждого вида искусства. Однако в первую очередь они разработаны в искусстве живописи. Поэтому разбор законов композиции удобно начинать именно с живописи. Известно, что В.Э. Мейерхольд блестяще знал и ценил искусство живописи, широко используя его композиционные приемы в сценической практике.

Композиция в искусстве связана с необходимостью передать основной замысел, идею произведения наиболее ясно и убедительно. Главное в композиции – создание художественного образа. Законы композиции носят объективный характер и действуют во всех видах и жанрах искусства. Среди основных закономерностей композиции выделяют: целостность, равновесие, типизацию, новизну, закон контрастов.

Закон целостность – неделимость композиции, согласованность всех элементов. Целостность определяет степень завершенности произведения.

Закон равновесие – устойчивое взаимодействие между компонентами композиции относительно основных пространственных осей – вертикали и горизонтали. В уравновешенной композиции все элементы взаимно компенсируют, уравнивают друг друга.

Закон типизация – передача существенного, типичного, значительного в образной форме с сохранением жизненных связей и отношений.

Закон новизна – выбор темы, формирование замысла, создание неповторимого композиционного решения.

Закон контраст – достижение единства и взаимосвязи противоположных предметов, явлений, форм, образов, характеров, цветов.

Поиск оригинального композиционного решения, использование средств художественной выразительности, наиболее подходящих для воплощения замысла художника, составляют основы выразительности композиции.

Средства композиции включают: пространство (планы), открытость и замкнутость, целостность, сюжетно-композиционный центр, симметрию и асимметрию, равновесие, ритм, динамику и статику, линия, контраст, контрапункт, формат, светотень, цвет, декоративность и др.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Тема 13. Сценическая атмосфера и пространство

"Дух в произведении искусства – это его идея. Душа – атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, – его тело" (М. Чехов).

Атмосфера как особое сочетание чувственно воспринимаемых свойств, характерных для определенного места, времени, человеческой деятельности. Атмосфера и событие. Атмосфера и сквозное действие. Актер как один из важнейших выразителей атмосферы. Атмосфера и система художественных образов. Атмосфера и физическое самочувствие. Поиски средств создания сценической атмосферы.

Сценическая атмосфера является порождением жизненного факта, то есть события, несущего "воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей" (А.Д. Попов). С понятием атмосферы тесно связано понятие сценического пространства – всего того, что порождает особую атмосферу спектакля (в первую очередь, способ существования актеров, а также вещественный мир, окружающий актера в спектакле). Атмосфера очень сильно передается через физическое самочувствие актера и во многом выражается через его поведение и сценические ритмы актеров.

Атмосфера – явление динамическое. "Атмосфера не есть состояние. Но действие, процесс. Внутренне она живет и движется непрестанно" (М. Чехов). Две различные атмосферы не могут существовать одновременно. Одна (сильнейшая) побеждает или видоизменяет другую.

Режиссер, актер, автор, художник и музыкант как создатели единой атмосферы спектакля.

Тема 14. Режиссерские выразительные средства

Использование режиссерских средств выразительности в работе над спектаклем.

Практика работы в театре показала, что арсенал режиссерских "рычагов" и средств выразительности довольно велик, но чаще всего в своей работе режиссер обращается к нескольким из них – режиссерской паузе, стоп-кадру, пластическому мотиву, музыкальному контрасту, световому эффекту, к созданию атмосферы, решению пространства, темпо-ритму, этюду на физическое самочувствие и др.

1. Организация сценической атмосферы и решение пространства

Работа по созданию атмосферы – это работа со сценическим временем и пространством (место) с использованием звуков (музыки), предметов (декораций, бутафории) и света. Сценическая атмосфера является порождением жизненного факта, то есть события, несущего "воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей". Атмосфера выражается прежде всего через поведение, физическое самочувствие и ритмы актеров, поэтому особое внимание при работе над атмосферой спектакля режиссер должен уделить работе с актером.

2. Режиссерская пауза

Обычно под паузой мы подразумеваем действие без слов. Режиссерская пауза — это действие без слов, в которое сознательно обращено внимание зрительного зала. Режиссерскую паузу можно рассматривать как особую форму этюда в ткани спектакля. Режиссерская пауза является концентрированным выражением идеи (темы) сцены, акта или всего спектакля посредством актерской игры, а также посредством светового, шумового и музыкального оформления, песни, танца, пантомимы и т.д. Режиссерская пауза – это материализованное видение режиссером определенной мысли, которую он хочет сознательно подчеркнуть, выделить и донести до зрителя в несколько укрупненном виде.

3. "Стоп-кадр"

В арсенале режиссерских приемов, применяемых для наиболее полного раскрытия сути произведения, передачи духа пьесы одно из важных мест занимает стоп-кадр. "Стоп-кадр" – это сознательная фиксация остановки физического действия, позволяющая подчеркнуть мысль, лишь вскользь упомянутую автором, на которой он не остановился, но которая стала важной в системе режиссерского замысла. В "стоп-кадре" основную нагрузку на себе несет выделяемая разными театральными способами человеко-роль. Здесь он функционален по отношению к окружающей действительности (в "стоп-кадре" все пространство и время действия занимает играющий в разных темпах и ритмах отдельный исполнитель или группы людей).

При переводе литературного произведения на язык сцены немалую роль играют и такие средства режиссерской выразительности, как световое пятно, пластический этюд, реверберация голоса и звука, дымовой эффект (имитация облаков, туманов, туч и т.д.), эффект живой воды (фонтан, ручей, дождь), сочетание живого и неживого (писанного) планов.

Тема 15. Архитектоника сценического действия

Действие в широком контексте человеческого поведения, в многообразии связей человека с миром, обществом, другим человеком. "Действие – единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга каким-либо образом выраженный во времени и пространстве" (Г.А. Товстоногов). Предлагаемые обстоятельства в драматургии, жизненные противоречия как основа предлагаемых обстоятельств. Конфликт – столкновение, борьба противоречащих друг другу обстоятельств, сил, убеждений, лиц. Роль конфликта в возникновении и развитии действия, раскрытии характеров. Конфликт, сквозное и контрсквозное действие. Отражение философской, нравственной и художественной концепции драматурга в выборе, осмыслении и разрешении конфликта. Определение и сценическое воплощение конфликта в интерпретации произведения и творческой концепции режиссера. Внутренний и внешний конфликт. Сложная взаимосвязь между внутренним и внешним бытием конфликта в роли и спектакле.

Виды действия. Всякое действие имеет две стороны – физическую и психическую, – и хотя физическая и психическая стороны во всяком действии неразрывно друг с другом связаны, условно, в чисто практических целях различают эти два основных вида человеческих действий. Физические действия – действия, которые имеют целью внести то или иное изменение в окружающую человека материальную среду, в тот или иной предмет и для осуществления которых требуется затрата преимущественно физической (мышечной) энергии. Психическими действиями мы называем такие, которые имеют целью воздействие на психику (чувства, сознание, волю) человека. Физические действия могут служить средством ("приспособлением") для выполнения какого-нибудь психического действия.

Психические действия, опять же условно, можно разделить на мимические и словесные. Иногда, для того чтобы укорить человека в чем-нибудь, достаточно бывает посмотреть на него с укоризной и покачать головой

– это и есть мимическое действие. Мимику действий, однако, необходимо решительным образом отличать от мимики чувств. Различие между ними заключается в волевом происхождении первой и произвольном характере второй.

Действие как изменение себя, партнера, ситуации, жизни, как психофизическая активность, направленная на достижение цели. Опосредованное осуществление действия. Препятствия (в предмете, обстановке, жизненной среде, в себе, в партнере, в условиях творчества, в том числе присутствии зрителя) и приспособления. Обострение предлагаемых обстоятельств как средство творческой активизации актера. Действие и темп-ритм. Внутренний и внешний темп-ритм.

Накопление внутреннего, духовного багажа как неперенное условие готовности к сложномотивированному поведению и действию. Взаимосвязь телесного, пластического, психофизического бытия актера в предлагаемых обстоятельствах со словом.

Событие как происшествие, влияющее на развитие действия. Событие как условие сценического существования действующих лиц: событийная природа сценического действия. События как стадии развития конфликта, как этапы качественного изменения предлагаемых обстоятельств. Темп-ритм события и спектакля. Сверхзадача роли, спектакля. Проявление гражданской и нравственной позиции режиссера в сверхзадаче постановки. Сверхзадача как действенная идейная направленность произведения. Сквозное действие как путь достижения сверхзадачи. Контрсквозное действие.

Метод физических действий – учение о простейшем физическом действии как возбудителе чувства правды и сценической веры, внутреннего действия и чувства, фантазии и воображения.

Сценическая задача и ее элементы. Всякое действие является ответом на вопрос: что делаю? Всякое действие имеет определенную цель, лежащую за пределами самого действия. Цель отвечает на вопрос: для чего делаю? Осуществляя данное действие, человек сталкивается с внешней средой и,

преодолевая ее сопротивление, так или иначе приспосабливается к ней, используя для этого самые разнообразные приспособления – физические, словесные, мимические средства воздействия на среду. Приспособления отвечают на вопрос: как я делаю? Все это, вместе взятое: действие (что я делаю), цель (для чего я делаю) и приспособление (как я делаю), – образует сценическую задачу, которая, таким образом, складывается из трех элементов. Первые два элемента (действие и цель) носят сознательный характер и поэтому могут быть определены заранее, но вот приспособления ищутся на репетициях в процессе живого взаимодействия актеров в процессе импровизации.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

Тема 16. Метод действенного анализа

Метод действенного анализа – способ перевода образов одного вида искусства – литературы, драматургии – в другой, перевод на язык сценического творчества. В этом его принципиальное отличие от литературоведческого анализа.

Два этапа действенного анализа – разведка умом и разведка телом (метод физических действий).

1 этап: "разведка умом".

1) анализ предлагаемых обстоятельств

Чтобы разобраться в "ворохе" предлагаемых обстоятельств, Г.А. Товстоногов предложил разделить их на круги: малый круг (событие, действие), средний круг (сквозное действие) и большой круг (сверхзадача). Предлагаемые обстоятельства большого круга выходят за рамки пьесы. Каждому кругу предлагаемых обстоятельств соответствует определенная цель и действие.

Анализируя пьесу, мы должны определить:

- ведущее предлагаемое обстоятельство события – то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии (ведь в событии – сумма разнообразных обстоятельств малого круга), поэтому иногда можно называть событие по ведущему предлагаемому обстоятельству.
- исходное предлагаемое обстоятельство пьесы – среды, неизменной на протяжении всего развития пьесы (вобравшей в себя авторскую боль), которая отражает идею произведения.

2) определение сверхзадачи и сквозного действия

Фундаментальным понятием метода действенного анализа является сверхзадача – то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль.

На этапе "разведки умом" достаточно руководствоваться лишь предощущением сверхзадачи. Однако предварительное знание ее необходимо –

без этого невозможно определить ни сквозное действие пьесы, ни основной конфликт, ни исходное, ни ведущее предлагаемые обстоятельства, ни главное событие, – эти параметры метода действенного анализа неотрывны от сверхзадачи пьесы. Формулировать же сверхзадачу на первом этапе анализа пьесы опасно.

Не менее существенно выявление главного конфликта: он носит всегда нравственный характер, представляет собою процесс рождения, становления или падения, деградации личности.

Путь воплощения сверхзадачи – сквозное действие – это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

3) анализ событий

В процессе "разведки умом" у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться спектакль: от исходного события, через основное, центральное, финальное – к главному событию (метод Г.А. Товстоногова). Событийное развитие – важнейшая часть режиссерского замысла.

2 этап: "разведка телом".

Метод действенного анализа предполагает совместный импровизационный анализ события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера, – это так называемая "разведка телом". Эта часть метода называется методом физических действий или "этюдным методом".

Метод физических действий способствует созданию цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей.

Тема 17. Работа режиссера над жанром спектакля

Г.А. Товстоногов отмечает: "Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр".

Жизнь отражается в драматических произведениях каждый раз особо под определенным углом, в зависимости от индивидуальности автора.

Сверхзадача – режиссерская концепция спектакля, которая напрямую влияет на его жанровую окраску. Определить сверхзадачу – дело достаточно сложное, но современные режиссеры с ним более или менее справляются. Гораздо труднее другое – воплотить свой замысел, реализовать его через систему образных средств.

Воплотить замысел невозможно, не обнаружив "природу чувств" произведения, то есть особенности авторского взгляда на мир и нашего взгляда на автора. По существу, "природа чувств" – это жанр, но в особом, конкретно-театральном понимании.

"Природа чувств" – это жанр в сценическом его преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры.

Предощущение спектакля – это предощущение его "природы чувств". Ее не обязательно формулировать, ее не всегда можно определить словами, но задать ее всем строем репетиций – первейшая задача режиссера.

Основополагающие принципы выявления и создания жанра:

1) для режиссера способ отбора предлагаемых обстоятельств – один из основополагающих принципов определения "природы чувств". Способ отражения жизни драматургом определяет способ отбора предлагаемых обстоятельств режиссером. Отбор, строй и характер событийного ряда – все диктуется способом мышления автора;

2) другой важнейший принцип – оценка предлагаемых обстоятельств, отношение к обстоятельствам;

3) третий принцип – характер контакта со зрительным залом. Мы привыкли к двум способам общения артиста со зрителем: к наличию "четвертой стены", когда исполнители существуют вроде бы независимо от зала, игнорируют его; и к отсутствию "четвертой стены", к прямому обращению актера в зал. Между тем в характере взаимоотношений артиста и зрителя есть бесчисленное множество вариантов, и режиссеру необходимо выбрать из них единственно возможный и нужный в данном случае.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

**Тема 18. Основы работы режиссера с литературным произведением
(проза)**

Работа режиссера с прозой. Разностороннее, подробное отображение жизни, авторская разработка предлагаемых обстоятельств, мотивов поведения персонажей – преимущества выбора прозы для начального опыта режиссерской работы с литературным произведением.

Обоснование выбора произведения (художественное и нравственное значение, созвучие с актуальными проблемами современной жизни, мотивы личной сопричастности). Изучение исторических и художественных источников, рассказывающих об условиях создания произведения и об изображаемой в нем жизни.

Режиссерский анализ произведения. Анализ контекста: автор и эпоха, среда и т.д. Разбор предлагаемых обстоятельств. Определение темы, проблемы (круга проблем), идеи, конфликта, последовательности событий, сквозного действия. Жанр, стиль, архитектура произведения. Жанр как угол зрения на действительность, преломленный в художественном образе.

Выбор отрывка, его режиссерский анализ. Характеристика действующих лиц и мотивация их поведения. Режиссерский замысел как образно-эмоциональное представление (видение) произведения, воплощенного в сценическую форму. Разработка пространственного решения, подбор необходимых компонентов: элементы обстановки, детали костюмов, реквизит, свет, музыка, шумы и т.д. Создание "биографии" и "романа жизни" героев.

Современный театр все чаще обращается именно к прозе, а не драматургии. Пластичность прозы сделала ее незаменимым "материалом" для спектакля в эпоху режиссерского театра. Одна из сущностных причин все более частого обращения театра к прозе заключаются в росте интереса именно к "эпическому началу": авторскому стилю, особенностям повествования, связанным с разными "голосами", а также разнообразным особенностям композиции повествовательного текста.

Тема 19. Режиссерский замысел спектакля

Работа режиссера над пьесой (инсценировкой, другой литературной первоосновой). Выбор и изучение пьесы. Непосредственное впечатление от первого прочтения пьесы. Знакомство с фактами и материалами о жизни и творчестве автора, времени создания пьесы и соответствующем историческом и художественном контексте. Изучение документальных, литературных источников и художественных произведений, раскрывающих разные стороны жизни, отображенной в пьесе.

Режиссерский анализ пьесы. Определение темы, проблемы (круга проблем), идеи, основного конфликта. Предварительное определение сверхзадачи спектакля. Разбор содержания и последовательности событий. Событийный ряд.

Характеристика действующих лиц, особенностей их личности, намерений и поступков, их позиции по отношению к основному конфликту пьесы, отношений между ними. "Зерно" образа. Мотивы действий персонажей. Предварительное определение сверхзадачи и сквозного действия ролей.

Композиционные, жанровые и стилевые особенности пьесы и их влияние на работу над спектаклем.

Режиссерский замысел спектакля как его образно-эмоциональное предощущение. Выражение в замысле мироощущения и творческих устремлений режиссера. Работа воображения, расширяющая жизненное пространство пьесы. Обогащение сведений и представлений о жизни действующих лиц пьесы за рамками ее текста. Создание "романа жизни". Рождение общего замысла и создание сценического варианта пьесы. Определение актеров-исполнителей. Формирование творческого коллектива. Распределение ролей как фундамент замысла, именно здесь решается судьба роли, спектакля.

Режиссерский замысел как образное понимание идеи пьесы, представление о сценической форме, ее выражающей. Режиссер должен уметь

увидеть будущий спектакль так, как композитор слышит свою будущую симфонию, художник видит свою будущую картину.

Рождение замысла спектакля у каждого режиссера в каждом спектакле происходит по-разному. И это естественно, так как живой творческий процесс нельзя втиснуть в какую-то раз и навсегда найденную схему. Можно сразу ощутить, "увидеть" спектакль в целом и на последующих этапах работы обогащать, развивать увиденное при первом прочтении пьесы. Можно увидеть только часть спектакля, деталь, которая наиболее точно раскрывает мысль.

Интерпретация пьесы и предварительные варианты, наброски художественного, музыкального, пластического решения спектакля. Работа над музыкальным, художественным и пластическим оформлением спектакля. Развитие первоначального замысла в сотрудничестве с актерами и другими создателями спектакля.

Разработка постановочного плана спектакля. Структура постановочного плана: режиссерский анализ пьесы, режиссерский замысел спектакля.

Тема 20. Работа режиссера с художником

Художественное оформление спектакля: декорации, бутафория, реквизит, костюм, грим, свет. Художник не только оформитель спектакля, но и соавтор режиссера в его работе над постановкой, т.к. замысел будущей постановки часто зависит от того, как художник реализует оформление сценического пространства. Поэтому режиссер встречается с художником еще в период своей работы над пьесой.

Этапы работы художника:

1. художник работает самостоятельно, исходный и определяющий для него – драматургический материал. Художник должен почувствовать эпоху, страну, в которой происходит действие. Ищет формы и краски, которые будут наиболее полно выражать идеи автора. На этом этапе зарождается художественное видение;

2. художник создает ряд эскизов для каждой картины спектакля. Эскиз – предварительный набросок декорации, дающий самое общее представление об оформлении той или иной сцены. В этом проявляются зрительные образы спектакля, его художественная трактовка. Важен поиск необходимого цвета и тона сцен, т.к. от этого зависит во многом создание нужной атмосферы спектакля. Создаются эскизы "театрального костюма", который включает одежду, грим, прическу, обувь, аксессуары;

3. встреча с режиссером – продумываются общие принципы оформления будущего спектакля, рождается общее художественное решение;

4. режиссер отбирает наиболее удачные эскизы. Затем создают рабочий макет, а потом разрабатывается чистовой макет спектакля.

Художник работает и над светом. Начинают устанавливать свет, когда на сцене уже имеется декорация и бутафория. Центр световой композиции всей сцены – актер, его фигура и лицо.

Таким образом, основные элементы единого художественного оформления – декорации, костюмы и свет.

Тема 21. Работа режиссера с композитором

Особенности музыки в театре:

- музыка не самоценна, важна ее созвучность с конкретным драматическим произведением;
- сама по себе музыка может не представлять особых достоинств, но написанная для конкретного произведения, оттеняя игру актеров, производит большое впечатление;
- музыка должна участвовать в создании общей тональности спектакля незаметно: степень ее воздействия будет тем сильнее и непосредственнее, чем меньше ее будут слушать, не переставая слышать. Таким образом, музыка в театре находится в неизбежно подчиненном положении;

Классификация музыки:

- Увертюра – обычно вводит зрителя в атмосферу, подготавливает его к эмоциональному восприятию трагедии, комедии и т.д., может даже ориентировать зрителя в предстоящем знакомстве с эпохой, социальной средой и т.д.;
- Музыкальные антракты (вступление к действию или картине, заполнение времени перестановки декораций, связующее звено между двумя действиями). Часто музыкальной паузой отделяют смену картин – музыка в этом случае излагает те события, которые совершаются между действиями (эти события зритель не видит – должен себе вообразить);
- Можно выявить три категории музыкальных номеров по ходу сценического действия:

1) сюжетная музыка – обычно задана драматургом – реальная музыка "от автора", когда звучание оправдано самой ситуацией, когда ее исполняет действующее лицо, либо герои слушают и реагируют на нее;

2) условная музыка – "музыка от режиссера" – отличается от сюжетной музыки тем, что "слышит" ее только зритель. Это музыка психологическая, раскрывающая, обобщающая, эмоциональная, иллюстративная, фоновая и т.д.

3) музыка, по характеристике своей сочетающая в себе сюжетную и условную музыку: обычно используется для создания определенного эмоционального настроения зрителя (т.е. как музыка условная), но и артисты-герои ее слышат и на нее реагируют (к примеру, танец под музыку в спектакле).

Функции сюжетной музыки:

- характеристика действующих лиц;
- указание на место и время действия;
- создание атмосферы, настроения сценического действия;
- рассказать о действии, невидимом для зрителя и др.

Функции и возможности условной музыки:

- эмоциональное усиление монолога и диалога;
- характеристика действующих лиц;
- подчеркивать конструктивно-композиционное построение спектакля;
- обострять конфликт;
- рассказывать о действии за сценой;
- подчеркивать и усиливать фантастические и сказочные моменты в сценическом действии и др.

Шумы: шумовое решение намечается обычно самим режиссером в процессе работы над пьесой.

Этапы:

- анализ пьесы и определение места и роли шумов в каждом эпизоде;
- составление шумовой партитуры;
- отбор и запись необходимых шумов;
- работа с шумами в репетиционный период;
- шумовое сопровождение спектакля.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Практический раздел УМК посвящен развитию у студентов умений и навыков режиссерской организации и построения театрального процесса в творческом коллективе. Практический раздел УМК предполагает решение следующих задач:

- развитие актерских и режиссерских способностей;
- развитие композиционного и пространственного мышления;
- развитие организационных способностей;
- приобретение навыков самостоятельной работы над пьесой и спектаклем методом действенного анализа;
- подготовка студентов к самостоятельной работе над постановкой драматического спектакля.

Тематика и содержание практических занятий

Тема 1. Режиссерский тренинг

Роль тренинга в профессиональной подготовке режиссера. Режиссерский тренинг призван пробудить интерес к пластической форме в театре, к зрелищному, игровому характеру сценического искусства. Он требует владения чувством композиции, развивает воображение, пространственное, образное мышление студентов; воспитывает ощущение целого – комплексный подход к творчеству; упражнения тренируют умение синтезировать различные виды искусства – музыку и пластику, сценографию и слово, – преломлять их через призму актерского мастерства.

Тренинг сценического внимания: сосредоточенности на определенном объекте в пределах сценической среды, владение внешним и внутренним вниманием, объект внимания актера и логика внутренней жизни образа, линия сценического внимания, объекты точки и круги внимания.

Тренинг сценической свободы. Внешняя (физическая) и внутренняя (психическая) свобода. Освобождение от зажимов.

Тренинг сценического воображения и фантазии. Магического "если бы" и предлагаемые обстоятельства. Вера актера в правду вымысла. Сценическое оправдание как путь к вере. Оправдать – значит объяснить, мотивировать.

Работа с эмоциональной памятью. Эмоциональная память исполнителя и логика создаваемого образа.

Тренинг сценического действия. Сценическая задача и ее элементы. Сознательное и подсознательное в работе над сценическим действием.

Тренинг наблюдательности. Наблюдательность – основа профессии актера и режиссера. Материалом создания правды сценической жизни для искусства режиссера является, кроме самой пьесы, наблюдение и постижение окружающей реальной жизни и поведения людей в различных жизненных обстоятельствах. Специфика режиссерского восприятия окружающей жизни – восприятие мира как различных форм и проявлений действия, движителем которого является борьба, конфликт.

Тренинг визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров. Режиссер должен уметь создавать целостные композиции, пластические формы, насыщенные психологией мизансцены. Мизансцена – язык режиссера. Мизансцена – смысл события, выраженный в пространстве и времени. Найти точное пластическое, физическое, зрелищное выражение смысла – вот одна из задач режиссера. Примерный перечень заданий для тренировки способности режиссера мыслить пластическими образами:

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

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

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

- Композиции по мотивам произведений живописи (по выбору студентов).

- Построение "скульптурных" композиций на заданную тему.

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

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

Задачи подобных заданий год от года усложняются.

Тема 2. Режиссерский этюд. Организация сценической атмосферы и решение пространства

Круг вопросов, которые решаются в процессе проведения режиссерского тренинга и работы над режиссерским этюдом:

- Пространство в реальной жизни: естественное (природная среда, ее многообразие и особенности) и культурное (обустроенное человеком). Организация пространства для упражнений и этюдов, поиск сценической выразительности, исходя из жизненной первоосновы. Образные решения пространства.

- Сценическое пространство и мизансцена. Законы мизансценирования. Критерии оценки мизансцены: жизненная основа, действенность, выразительность, жанровое и образное единство и т.д.

- Темпо-ритм в искусстве актера и режиссера. Темпо-ритм спектакля как выражение характера борьбы, напряженности конфликта. Связь темпо-ритма с мизансценами и атмосферой спектакля. Темпо-ритм и жанр спектакля. Темпо-ритм и событие. Темпо-ритм и сценический образ.

- Мизансцена как выразительное средство, язык режиссера.

- Сценическая атмосфера. Атмосфера как особое сочетание чувственно воспринимаемых свойств, характерных для определенного места, времени, человеческой деятельности. Динамичность атмосферы. Атмосфера и событие. Атмосфера и сквозное действие. Актер как один из важнейших выразителей атмосферы. Атмосфера и система художественных образов. Атмосфера и физическое самочувствие. Поиски средств создания сценической атмосферы.

- изучение режиссерских средств выразительности (режиссерская пауза, стоп-кадр, атмосфера, темпо-ритм и др.)

Значение этюдного метода в работе над ролью и спектаклем. Исследование жизненных или художественно переосмысленных (в литературе, живописи, музыке) явлений в сложной взаимосвязи предлагаемых обстоятельств и поиск средств их сценического воплощения. Этюд как прообраз спектакля. Замысел этюда. Отбор предлагаемых обстоятельств, конфликт, последовательность событий как драматургическая основа этюда. Определение темы, проблемы, идеи, сверхзадачи – опорных элементов в переходе от режиссерского анализа выбранного произведения к замыслу его сценического воплощения. Решение сценического пространства, привлечение и освоение разнообразных средств театральной выразительности.

Сценическое воплощение этюда. Примерный перечень видов этюдов:

- Этюды на основе жизненных событий и впечатлений;
- Этюды-микроспектакли по поэтическим произведениям, песням, басням, сказкам;
- Этюды оригинальной стилистики на основе соединения разных видов искусства (танец, музыка, вокал, акробатические трюки и др.);
- Этюды-настроения;

- Этюды "события через обстановку" и др.

Требования к композиции режиссерского этюда (на примере этюдов на основе стихов и песен):

- Поиск сценического эквивалента стихам или песням: избегание иллюстративности (совпадения зримого и слухового рядов). Проникновение в эмоциональный смысл песни, стихов, а не иллюстрации их сюжетов;
- поиск сценической формы, на языке театра отражающей стихотворение, содержание которого выражено в точной поэтической форме, единство формы и содержания. Выразительность сценической метафоры;
- эмоциональный смысл стихотворения, постигнутый через его поэтическую форму (ритм, рифму, стилистику) как основа для зрелищной режиссерской формы, темпо-ритмического построения этюда;
- Образность сценического языка при работе над постановкой стихотворений – обязательное условие. Во всякой поэзии важно, не "что" сказать, но "как" сказать;
- Лаконизм и выразительность сценического языка: сложная задача – немногим сказать многое. Аскетизм выразительных средств, режиссерское "самоограничение".

Тема 3. Этюды по произведениям живописи

Студенты должны на основании избранного произведения живописи создать кусочек жизненного процесса, который состоял бы из трех звеньев. Первое – та жизнь, то действие, которое непосредственно предшествует моменту, запечатленному на полотне художником. Сам этот момент, к которому органически приводит предыдущее действие, будет вторым звеном. В третьем логически продолжится действие, вытекающее из всего предыдущего. В сумме же эти три звена – отрезок развивающегося течения жизни, центром которого является событие, изображенное на картине.

Театр не существует вне действия, вне борьбы, диктуемой конфликтом. Этим условием и должен определяться выбор картины. Подходящим может

быть сюжетная живопись, несущая в себе то, что можно назвать "драматургическим зерном", то есть то, что содержит конфликт, а, следовательно, подразумевает борьбу. В драматургии действенность, конфликт, как правило, присутствуют – они основа драмы.

Постановка этюда по картине приводит к очень нужному навыку: к умению читать эскиз художника и переводить его в пространственное решение. Картина является как бы эскизом декорации. Этюды по произведениям живописи приучают к поиску оптимальной выразительности планировки, поиску такого размещения в пространстве предметов оформления и действующих лиц, которое помогало бы выражению смысла через пространственную композицию и пластический рисунок.

Работа над этюдом распадается на два этапа. Первый – познание материала, его анализ и замысел этюда. Второй – реализация этого замысла, то есть постановка этюда.

Тема 4. Этюды на основе литературных произведений (проза)

Преимущества выбора прозы для начального опыта режиссерской работы с литературным произведением заключаются в разностороннем, подробном отображении жизни писателем, наличие готовой авторской разработки предлагаемых обстоятельств, мотивов поведения персонажей. Для работы избирается прозаическое произведение малой формы, либо фрагмент романа, повести.

Этюд, созданный на литературном (прозаическом) материале, является промежуточным звеном между этюдом собственного сочинения и работой над пьесой. Для начала целесообразно выбирать литературный материал, близкий и понятный современной молодежи, не обремененный сложными психологическими ситуациями, но заключающий в себе острый, действенный конфликт, активную борьбу. Главная цель – не постановка некоей сцены, а исследование действенного процесса, претворение психической жизни в поведение. На первых порах нужно избегать воплощения образов с ярко

выраженной характерностью, связанной с возрастными, социальными, национальными, историческими и иными условиями и особенностями жизни действующих лиц.

В этюде на литературной основе синтезируются все элементы артистической техники. Ученики должны уметь соблюдать все стадии органического процесса взаимодействия, не повторять вчерашнего исполнения, а действовать "здесь и сейчас", подлинно мыслить на сцене, а не притворяться мыслящим, точно выполнять партитуру действия, не допуская никакой приблизительности. Особое внимание следует уделить технике словесного взаимодействия: умению партнеров слушать и воспринимать друг друга в диалоге, воздействовать словом на партнера, органически сочетать словесные действия с физическими, создавать яркую киноленту видений, передавать подтекст роли. Работа над этюдами связана также с изучением основ сценического метода. Ученики должны уметь определить сценическое событие и построить логику борьбы, выполнить от первого лица действия изображаемого персонажа, овладеть авторским текстом и донести сверхзадачу в той мере, в которой она выражена в исполняемом фрагменте.

При работе над этюдом на литературной основе во главу угла кладется предложенная автором ситуация и берутся лишь самые главные, определяющие ее, предлагаемые обстоятельства. Нашей задачей становится самостоятельное действенное исследование этой ситуации, логики действия, поведения действующих в ней людей, создание круга предлагаемых обстоятельств, мотивирующих это поведение. Иначе говоря, основой этой работы становится самостоятельное создание жизни в заданной ситуации.

Тема 5. Этюды на основе драматургических материалов

Этюд, созданный на драматургическом материале, является промежуточным звеном между этюдом и работой над драматическим спектаклем.

На первых этапах работы режиссера с драматургией предпочтительно выбирать материалы, по времени и содержанию близкие и понятные ученику; также избегать воплощения образов с ярко выраженной характерностью. В последующей работе над драматургическими фрагментами задачи постепенно усложняются: избираются материалы с более ярко выраженными возрастными, социальными, национальными, историческими и иными условиями и особенностями жизни действующих лиц.

На драматургических этюдах студенты осваивают навыки, которые пригодятся в будущем для воплощения режиссерского замысла спектакля:

- Изучение документальных, литературных источников и художественных произведений, раскрывающих разные стороны жизни, отображенной в пьесе.
- Режиссерский анализ пьесы. Определение темы, проблемы (круга проблем), идеи, основного конфликта. Предварительное определение сверхзадачи. Разбор содержания и последовательности событий.
- Характеристика действующих лиц. Мотивы действий персонажей.
- Композиционные, жанровые и стилевые особенности пьесы и их влияние на работу над спектаклем.
- Режиссерский замысел спектакля как его образно-эмоциональное предощущение. Создание "романа жизни". Режиссерский замысел как образное понимание идеи пьесы, представление о сценической форме, ее выражающей.
- Интерпретация материала и предварительные варианты, наброски художественного, музыкального, пластического решения.
- Действенный анализ.

Тема 6. Создание курсового спектакля. Подготовительный этап работы режиссера над спектаклем

Работа режиссера над пьесой (инсценировкой, другой литературной первоосновой). Выбор и изучение пьесы. Непосредственное впечатление от первого прочтения пьесы. Знакомство с фактами и материалами о жизни и

творчестве автора, времени создания пьесы и соответствующем историческом и художественном контексте.

Изучение документальных, литературных источников и художественных произведений, раскрывающих разные стороны жизни, отображенной в пьесе.

Режиссерский анализ пьесы. Определение темы, проблемы (круга проблем), идеи, основного конфликта. Предварительное определение сверхзадачи спектакля. Разбор содержания и последовательности событий. Событийный ряд.

Характеристика действующих лиц, особенностей их личности, намерений и поступков, их позиции по отношению к основному конфликту пьесы, отношений между ними. "Зерно" образа. Мотивы действий персонажей. Предварительное определение сверхзадачи и сквозного действия ролей.

Композиционные, жанровые и стилевые особенности пьесы и их влияние на работу над спектаклем.

Режиссерский замысел спектакля как его образно-эмоциональное предощущение. Выражение в замысле мироощущения и творческих устремлений режиссера. Работа воображения, расширяющая жизненное пространство пьесы. Обогащение сведений и представлений о жизни действующих лиц пьесы за рамками ее текста. Создание "романа жизни".

Интерпретация пьесы и предварительные варианты, наброски художественного, музыкального, пластического решения спектакля. Работа над музыкальным, художественным и пластическим оформлением спектакля. Распределение ролей. Развитие первоначального замысла в сотрудничестве с актерами и другими создателями спектакля.

Разработка постановочного плана спектакля. Структура постановочного плана: режиссерский анализ пьесы, режиссерское замысел спектакля.

Тема 7. Создание курсового спектакля. Репетиционно-производственный период работы

Читка пьесы и обсуждение ее с творческим коллективом.

Вариативность начала репетиционной работы: с режиссерской экспликации, с застольного периода, с практических этюдных проб (в зависимости от материала и интерпретации пьесы, от конкретной творческой обстановки).

Работа режиссера с актером. Соавторство режиссера и актера в работе над ролью и спектаклем. Сочетание методического подхода (действенный анализ – "разведка умом", этюдный способ репетиций – "разведка телом") со свободой творческого поиска. Обогащение воображения и фантазии актера сведениями, образами и ощущениями, передающими характерные черты изображенной в пьесе жизни. Педагогическая работа режиссера. Помощь актеру в работе над ролью во всех ее компонентах. Поиск жизненной и художественной правды, способа существования, особенностей поведения и действия в предлагаемых обстоятельствах пьесы и роли. Уточнение сверхзадачи и сквозного действия роли. Налаживание взаимодействия актеров в творческом процессе. Создание актерского ансамбля. Прогонные репетиции "в комнате".

Пластическое решение спектакля. Мизансцена как динамичное пространственно-пластическое выражение события, отношений действующих лиц. Мизансцены бытовые (ситуационные) и образные, метафорические. Особенности пластического рисунка ролей. Танец, сценический бой, акробатический трюк, другие виды пластической выразительности.

Работа над художественным оформлением спектакля на основе режиссерской интерпретации пьесы и замысла спектакля, особенностей сценического пространства, исполнительского состава и др. Работа над музыкальной, шумовой, световой партитурой спектакля.

Тема 8. Создание курсового спектакля. Выпускной период работы над спектаклем

Объединение всех компонентов спектакля. Прогонные репетиции на сцене в выгородке. Готовность декораций, реквизита, костюмов, музыкально-

шумового, светового оформления. Монтировочные репетиции без актеров и с актерами. Сценические прогоны с освоением всех элементов оформления.

Генеральные репетиции. Художественная целостность спектакля.

Премьера спектакля. Работа режиссера над спектаклем в период его дальнейшей сценической жизни.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

Форма итогового контроля знаний

1 семестр – экзамен.

2 семестр – экзамен.

3 семестр – экзамен.

4 семестр – зачет.

5 семестр – экзамен.

6 семестр – экзамен.

7 семестр – экзамен.

8 семестр – экзамен.

В конце четвертого года обучения – итоговый экзамен, постановка и защита дипломного спектакля.

Тематика и методические указания к самостоятельной работе студентов

Задания для самостоятельной работы студенты получают в процессе практического освоения курса. Постоянное место в самостоятельной работе занимает актерский тренинг по развитию психотехники и внешней выразительности.

Самостоятельное осмысление и предварительная практическая подготовка, поиск собственного самобытного решения являются непременным условием выполнения режиссерских учебно-творческих заданий. Студент самостоятельно проводит исследовательскую работу по изучению пьесы и роли, разработке замысла этюдов, предварительные пробы по их воплощению, а после аудиторного показа – реализацию советов и рекомендаций педагогов.

По заданиям педагогов студенты самостоятельно изучают литературное наследие мастеров сцены, готовят на основе своих изысканий письменные работы и сообщения для семинарских занятий.

Примерный перечень заданий для управляемой самостоятельной работы (УСР)

Самостоятельная работа студентов реализуется в следующих учебных направлениях:

- репетиционная работа над режиссерскими заданиями и этюдами;
- индивидуальный актерский и режиссерский тренинг. Отработка заданий, полученных в процессе аудиторных занятий;
- создание и ведение творческого режиссерского дневника, дневника наблюдений;
- работа режиссера над пьесой или драматургическим эпизодом (инсценировкой, другой литературной первоосновой). Выбор и изучение пьесы. Знакомство с фактами и материалами о жизни и творчестве автора, времени создания пьесы и соответствующем историческом и художественном контексте;
- изучение документальных, литературных источников и художественных произведений, раскрывающих разные стороны жизни, отображенной в пьесе (литературном произведении);
- режиссерский анализ пьесы. Определение темы, проблемы (круга проблем), идеи, основного конфликта. Предварительное определение сверхзадачи;
- действенный анализ произведений, выбранных для последующего сценического воплощения. Разбор содержания и последовательности событий. Событийный ряд;
- подбор и создание театральных декораций и реквизита, необходимых для сценического этюда (спектакля);
- написании режиссерских сценариев;
- просмотр и анализ видеоматериалов, посвященных вопросам театра;
- посещение и анализ театральных постановок, изучение драматургической первоосновы спектаклей;

- изучение и конспектирование специальной литературы (представлена в списках основной и дополнительной литературы УМК);
- домашняя работа над ролью (фантазирование над ролью, изучение и сбор материала к роли, этюдная работа);

Методические рекомендации по организации и выполнению СРС

В основе методологии изучения учебной дисциплины "Режиссура" лежит технология учебно-исследовательской деятельности, коммуникативные технологии (дискуссии, деловые и ролевые игры); общенаучные методы, направленные на самостоятельный поиск, отбор, систематизацию и использование студентами необходимой информации, а также способствующие применению теоретических знаний на практике в профессиональной деятельности.

Перечень рекомендованных средств диагностики эффективности СРС

В качестве заданий для УСР могут быть использованы следующие виды:

1. Тестирование – опрос, проведенный в письменной или устной форме и подразумевающий выбор студентом правильного варианта ответа на заданный вопрос из нескольких, предложенных преподавателем.
2. Реферат – краткий доклад по определенной теме, в котором собрана информация из одного или нескольких источников. Рефераты могут являться изложением содержания научной работы, статьи и т.п.
3. Круглый стол – свободная конференция участников для непосредственного обсуждения определенных тем, целью которого является обобщение идеи и мнения относительно обсуждаемой проблемы.
4. Контрольный урок – показ творческих работ, самостоятельно подготовленных студентами и отражающий уровень освоения определенной учебной темы/раздела.

5. Письменная разработка постановочного плана, режиссерской экспликации или описание этюда, номера, режиссерской композиции.
6. Эссе на тему просмотренного спектакля.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Перечень вопросов к экзаменам (зачетам, контрольным урокам)

Примерный перечень вопросов к экзамену (зачету, контрольному уроку) по теории режиссуры за 1 курс

1. Особенности профессии "режиссер": история становления, профессиональные черты режиссера.
2. "Система" К.С.Станиславского: цели, задачи, основные элементы.
3. Театр как вид искусства. Основные принципы театра.
4. Искусство "переживания" и искусство "представления".
5. Дилетантизм. Сценическое искусство и сценическое ремесло.
6. Действие – язык театра.
7. "Предлагаемые обстоятельства" и их значение в актерском и режиссерском искусстве.
8. Воображение – ведущий элемент системы Станиславского.
9. Роль литературы, драматургии в театральном искусстве.
10. Режиссер и актер. Режиссер и автор (драматург, писатель).
11. Конфликт, событие, задача как важнейшие двигатели сценического действия.
12. Действие и чувство в актерском искусстве.
13. Сценическое действие: виды, значение физического действия.
14. Особенности работы над сценическим действием. Сценическая задача и ее элементы.
15. Условность в театральном искусстве.
16. Группировка и мизансцена: общие правила и основные приемы.
17. Работа режиссера над конфликтом. Конфликт и событие.
18. Театральная этика: основные законы и принципы студийности.
19. К.С.Станиславский о сверхзадаче, сквозном действии и перспективе.
20. Сценическое самочувствие.
21. Сценическое отношение и "оценка факта".
22. Сценическое внимание и его воспитание.
23. Сценическая вера и оправдание.

24. Сценическая свобода. Мышечная свобода актера.
25. Взаимодействие и общение.
26. Творческие наблюдения. Специфика актерской и режиссерской наблюдательности.

Примерный перечень вопросов к экзамену (зачету, контрольному уроку) по теории режиссуры за 2 курс

1. Композиция в искусстве режиссуры.
2. Темп и ритм в театральном искусстве.
3. Понятие перспективы в театральном искусстве.
4. Поиск темы и идеи в работе режиссера. Идея автора и идея спектакля.
5. Художественный образ в театральном искусстве.
6. Режиссура как искусство пластической композиции спектакля.
7. Выразительные средства композиции.
8. Жанр как специфический угол зрения автора на действительность.
9. Жанр спектакля и манера актерской игры.
10. Сценическая атмосфера.
11. Основные этапы режиссерского анализа пьесы.
12. Событийный ряд пьесы. Виды событий и способы их выявления.
13. Второй план и подтекст.
14. Сценическая характерность.
15. Основные принципы работы актера над ролью (фантазирование над ролью, домашняя работа, репетиционная работа).
16. Принцип перевоплощения актера в образ. "Зерно" роли.
17. "Кинолента" видений в работе актера.
18. Сверхзадача автора и сверхзадача режиссера.

Примерный перечень вопросов к экзамену (зачету, контрольному уроку) по теории режиссуры за 3 курс

1. Метод действенного анализа.

2. Режиссерские выразительные средства.
3. Основные этапы работы режиссера над спектаклем.
4. Содержание и форма спектакля.
5. Стил ь пьесы и стил ь спектакля.
6. Взаимоотношения со зрительным залом.
7. Режиссерский замысел (постановочный план) и его значение.
8. Режиссерский анализ пьесы.
9. Застольный период работы режиссера над пьесой.
10. Ритмический рисунок спектакля.
11. Работа режиссера с художником, композитором, руководителями цехов.
12. Фиксация режиссерского рисунка и импровизация актерских приспособлений.
13. Художественная целостность спектакля.
14. Работа режиссера над спектаклем в период его дальнейшей сценической жизни.
15. Композиционные, жанровые и стилевые особенности пьесы и их влияние на работу над спектаклем.
16. Соавторство режиссера и актера в работе над ролью и спектаклем.
17. Новаторство и мода в театральном искусстве. О границах режиссерской интерпретации.
18. Роль и значение режиссуры в современном театральном искусстве.

Примерный перечень вопросов к итоговому экзамену по режиссуре

1. Режиссер и его функции в "дорежиссерском" театре.
2. Формирование режиссуры как самостоятельной творческой профессии.
3. Театральное искусство и его специфика.
4. Система К.С. Станиславского: истоки и основные принципы актерской школы.
5. Вклад В.Э. Мейерхольда в развитие театральной теории.
6. Вл.И. Немирович-Данченко о функциях режиссера в театре.
7. М.Чехов об особенностях организации репетиционного процесса.
8. Вклад Г.А. Товстоногова в развитие режиссерской методологии.
9. Теория эпического театра Б.Брехта.

10. Основные тенденции современного театрального процесса.
11. Этика и студийность в театральном процессе.
12. Сценическое искусство и сценическое ремесло.
13. Понятие "сценическое действие" в театральной практике.
14. Режиссерский замысел спектакля. Основные этапы работы режиссера над спектаклем.
15. Предлагаемые обстоятельства. Понятие кругов предлагаемых обстоятельств.
16. Понятие конфликта в театральном искусстве.
17. Метод физических действий и организация репетиционного процесса.
18. Основные принципы искусства режиссуры.
19. Работа режиссера с актером.
20. Понятие и сущность сценического образа.
21. Основы работы над ролью: понятие характерности в театральном искусстве.
22. Сценография спектакля. Работа режиссера с художником в процессе постановки спектакля.
23. Музыкально-шумовое решение спектакля. Работа режиссера с композитором.
24. Мизансцена и ее выразительные средства.
25. Особенности работы режиссера в любительском театре. Режиссура и педагогика.
26. Композиция пьесы и композиция спектакля.
27. Действенный анализ пьесы.
28. Режиссерские выразительные средства.
29. Жанровая и стилевая природа пьесы и спектакля.
30. Мирозрение режиссера и актера, его влияние на сценическое творчество.
31. Театр и зритель. Разнообразие видов и форм театральных организаций.
32. Режиссер в современном театральном процессе.

Перечень примерных тем для курсовых работ

1. Режиссерский анализ пьесы ... (по выбору студента).
2. Действенный анализ пьесы ... (по выбору студента).

3. Действенный анализ роли ... (по выбору студента).
4. Метод действенного анализа: эволюция, основные элементы.
5. Разработка режиссерского плана спектакля ... (по выбору студента).
6. Мизансцена. Работа режиссера и актера над мизансценой.
7. Творческий портрет режиссера/актера/театра (по выбору студента).
8. Система Станиславского: история, теория, практика.
9. Этапные события в истории режиссуры.
10. Творчество крупнейших представителей режиссерского искусства и его современное значение (по персоналиям).
11. Мастера режиссуры о работе над пьесой.
12. Образное решение сценического пространства. Сотрудничество режиссера с художником.

Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

Оценка результатов учебной деятельности студентов осуществляется на основе проверки знаний, умений и навыков, которыми должен овладеть студент в результате освоения курса.

В результате освоения дисциплины "Режиссура" студент должен:

знать:

- историю и теорию искусства режиссуры;
- законы творческого процесса в театрах и театральных коллективах;
- основные законы режиссуры;
- методику работы режиссера с актером;
- стадии и формы репетиционного процесса.

уметь:

- использовать теоретические и практические знания в сфере театрального искусства;
- организовывать и управлять театральными коллективами, любительскими и профессиональными театрами, театрами-студиями;
- использовать навыки режиссерской деятельности;
- владеть принципами художественно-эстетического руководства деятельностью любительских и профессиональных театральных коллективов;
- учитывать творческие особенности актера, художника, композитора, балетмейстера в создании образа спектакля;
- применять знания в области режиссерского искусства для преподавательской деятельности.

Вследствие коллективной природы театрального искусства важнейшим принципом обучения является воспитание необходимых режиссерских навыков в условиях целостной творческой (студенческой) группы. Каждый студенческий курс специальности "народное творчество" (театральное творчество) имеет своего художественного руководителя, который отвечает за творческое развитие студентов на протяжении восьми семестров. Художественный руководитель определяет методическую основу работы

педагогического коллектива, координирует работу преподавателей специальных дисциплин и вносит свои предложения по сущности учебных заданий с учетом специфических особенностей студенческой группы.

Требования к академическим компетенциям специалиста

Специалист должен:

- Уметь использовать базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и творческих задач.
- Владеть системным и сравнительным анализом.
- Владеть исследовательскими навыками.
- Уметь работать самостоятельно.
- Быть способным порождать новые идеи (владеть креативностью).
- Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем.
- Владеть навыками устной и письменной коммуникации.
- Владеть методами и средствами познания, обучения, самоконтроля для интеллектуального развития, повышения культурного уровня, профессиональной компетенции.

Требования к социально-личностным компетенциям

Специалист должен:

- Быть способным к социальному взаимодействию.
- Владеть способностью к межличностным коммуникациям.
- Проявлять инициативу и креативность, в том числе в нестандартных ситуациях.
- Формировать и аргументировать собственные суждения и профессиональную позицию.

Требования к профессиональным компетенциям специалиста

Специалист должен быть способным:

- Планировать процесс создания театральной постановки и воспитания творческого коллектива в соответствии с разработанными нормативами и дидактическими документами.

– Учитывать психологические особенности участников творческого коллектива, практиковать индивидуальный подход к решению целей и задач обучения и воспитания.

– На научной основе организовывать свою творческую профессиональную деятельность, владеть новейшими научными разработками, а также современной информацией в сфере художественной культуры.

– Совершенствовать методики работы с творческими коллективами, разрабатывать учебные программы.

Критерием оценки результатов учебной деятельности студентов являются наличие знаний в области режиссуры и способность адаптировать их в своей практической деятельности с представителями различных возрастных групп. В процессе практических занятий студентам предлагаются учебно-творческие задания, контрольные вопросы для самопроверки по конкретным темам и разделам дисциплины.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

Методы преподавания учебной дисциплины

Рекомендуются к использованию в ходе преподавания дисциплины следующие методы:

- технология учебно-исследовательской деятельности, опирающаяся на рационально-логические и ассоциативно-образные способы освоения материала;
- проектные технологии (подготовка презентаций по отдельным вопросам, защита проектов по организации художественно-творческой деятельности);
- интерактивные методы обучения (использование техник обратной связи, активизации познавательной и творческой деятельности студентов, внедрение полученных знаний в профессиональную творческую деятельность);
- коммуникативные технологии (дискуссия, мозговой штурм, учебные дебаты и другие активные формы и методы);
- игровые технологии, в рамках которых студенты участвуют в деловых, ролевых, имитационных, креативных играх и др.;
- вариативные модели управляемой самостоятельной работы.

Список литературы по курсу

Основная

1. Акимов, Н.П. Не только о театре / Н.П. Акимов. – М.: Искусство, 1966. – 428 с.
2. Вахтангов, Е.Б. Материалы и статьи / Е.Б. Вахтангов. – М.: Искусство, 1959. – 468 с.
3. Горчаков, Н.М. Беседы о режиссуре / Н.М. Горчаков. – М.: Искусство, 1941. – 308 с.
4. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. Беседы и записи репетиций / Н.М. Горчаков. – М.: Искусство, 1952. – 574 с.
5. Ершов, П.М. Режиссура как практическая психология / П.М. Ершов. – М.: Искусство, 1972. – 350 с.
6. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: Учеб. пособие для спец. учеб. заведений культуры и искусства / Б.Е.Захава – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Просвещение, 1978. – 334 с.
7. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли: Учеб. пособие для театральных вузов / М.О. Кнебель. – М.: Искусство, 1982. – 118 с.
8. Кнебель, М.О. Поэзия педагогики / М.О. Кнебель. – М.: ВТО, 1984. – 526 с.
9. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях / В.Э.Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 350 с. + 643 с.
10. Немирович-Данченко, В.И. Рождение театра: воспоминания, статьи, заметки, письма / В.И. Немирович-Данченко. – М.: Правда, 1989. – 576 с.
11. Поламишев, А.М. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы: Учеб. пособие для студентов театральных ин-тов и ин-тов культуры / А.М.Поламишев. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.
12. Попов, А.Д. Художественная целостность спектакля / А.Д.Попов. – М.: ВТО. – 1959. – 296 с.

13. Ремез, О.Я. Мастерство режиссера. Пространство и время спектакля: Учеб. пособие для студ. театр. вузов и ин-тов культуры / О.Я.Ремез. – М.: Просвещение, 1983. – 144 с.
14. Станиславский, К.С. Моя жизнь в искусстве. – М.: Вагриус, 2000. – 448 с.
15. Станиславский, К.С. Работа актера над собой. Часть I. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1985. – 479 с.
16. Станиславский, К.С. Работа актера над собой. Часть II. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / К.С.Станиславский. – М.: Искусство, 1990. – 508 с.
17. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены. Кн. 1: О профессии режиссера / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 303 с.
18. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены. Кн. 2: Статьи. Записи репетиций / Г.А. Товстоногов. – Л.: Искусство, 1980. – 311 с.
19. Чехов, М.А. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. Воспоминания. Письма / М.А. Чехов. – М.: Искусство, 1995. – 542 с.
20. Чехов, М.А. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера / М.А. Чехов. – М.: Искусство, 1995. – 588 с.
21. Эфрос, А. Профессия: режиссер / А. Эфрос. – М.: Вагриус, 2000. – 274 с.
22. Эфрос, А. Репетиция – любовь моя / А.Эфрос. – М.: Искусство, 1975. – 319 с.

Дополнительная

1. Арто, А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А.Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. Баравік, Р.І. Рэжысура Беларусі: праблемы канцэптуальнасці спектакляў / Р.І. Баравік. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 2000. – 143 с.
3. Брехт, Б. О театре. Сб.ст. / Б.Брехт. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 363 с.
4. Брук, П. Пустое пространство / П.Брук. – М.: Прогресс, 1976. – 240 с.
5. Галендеев, В.Н. Метод и школа Льва Додина / В.Н. Галендеев. – СПб.: Изд-во СПГАТИ, 2004. – 80 с.
6. Ершов, П. Технология актерского искусства / Л.Ершов. – М.: ВТО, 1959. – 308 с.
7. Завадский, Ю.А. Об искусстве театра / Ю.А. Завадский. – М.: ВТО, 1965. – 348 с.
8. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского / Г.В.Кристи. – М.: Искусство, 1968. – 456 с.
9. Крэг, Эдвард Гордон. Воспоминания, статьи, письма / Эдвард Гордон Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 397 с.
10. Станиславский, К.С. Собрание сочинений в восьми томах / К.С. Станиславский. – М., 1954–1960.
11. Стрелер, Дж. Театр для людей / Дж.Стрелер. – М.: Радуга, 1984. – 310 с.
12. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / М.В.Сулимов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 576 с.
13. Таиров, А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма / А.Я.Таиров. – М.: ВТО, 1970. – 602 с.
14. Топорков, В. О технике актера / В.Топорков. – М.: Искусство, 1954. – 123 с.
15. Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. / Пад агульнай рэд. А.В.Сабалеўскага. – Мн.: Бел.ЭН, 2002-2003. – Т.1: А – К. – 2002. – 568 с.: ил.; Т.2: Л – Я. – 2003. – 576 с.

Учебно-методическая карта учебной дисциплины

№	Наименование разделов и тем	Всего ауд. часов	Лекции	Практ.	Лаборат.	Инд.
1.	Театральное искусство и его специфика	2	2			
2.	Этика в театральном искусстве	2	2			
3.	Особенности профессии "режиссер"	2	2			
4.	Художественный образ – форма художественного мышления	2	2			
5.	Система Станиславского как искусство действия	4	2	2		
6.	Конфликт как основа режиссерского восприятия действительности	6	2	2	2	
7.	Система Станиславского: основные элементы внутренней техники артиста	14	4	4	6	
8.	Система Станиславского: основные элементы внешней техники артиста	10	2	2	6	
9.	В.Э. Мейерхольд и концепция условного театра	6	2	2	2	
10.	Б. Брехт и теория эпического театра	8	2	2	4	
11.	Пространство и время в театральном искусстве	10	2	6	2	
12.	Мизансцена – язык режиссера	34	4	4	26	
13.	Сценическая атмосфера и пространство	4	2		2	
14.	Режиссерские выразительные средства	20	2	12	6	
15.	Архитектоника сценического действия	20	6	10	4	
16.	Метод действенного анализа	26	6	12	8	
17.	Работа режиссера над жанром спектакля	12	2	6	4	
18.	Основы работы режиссера с литературным произведением (проза)	4	2		2	
19.	Режиссерский замысел спектакля	14	4	6	4	
20.	Работа режиссера с художником	6	2		4	
21.	Работа режиссера с композитором	6	2		4	
22.	Режиссерский тренинг	90		80	10	

23.	Режиссерский этюд. Организация сценической атмосферы и решение пространства	128		100	6	22
24.	Этюды по произведениям живописи	16				16
25.	Этюды на основе литературных произведений (проза)	18				18
26.	Этюды на основе драматургических материалов	42				42
27.	Создание курсового спектакля. Подготовительный этап работы режиссера над спектаклем	24		14	10	
28.	Создание курсового спектакля. Репетиционно- производственный период работы	146		90	14	42
29.	Создание курсового спектакля. Выпускной период работы над спектаклем	26		20	6	
	ИТОГО	702	56	374	132	140