**ПОСТАНОВОЧНЫЙ ПЛАН СПЕКТАКЛЯ**

**Обоснование выбора пьесы**

Творческий процесс всегда связан с болью художника, с его любовью и ненавистью. Режиссер, прежде всего человек, и его окружают и волнуют те же жизненные явления, что и любого другого человека. Но как художник, он видит и осмысливает жизненные явления, которые волнуют его как гражданина. Явления жизни, о которых он хотел бы высказаться, не дают ему покоя, он мучительно начинает искать драматургический материал, в котором мог бы поделиться своими мыслями со зрителями.

Мировоззрение художника формируется той средой, в которой он живет, и все усилия его связаны с жизнью общества.

Рождение замысла пьесы у драматурга связано с миром накопленных им впечатлений, которые сами просятся на бумагу. Писатель больше молчать не может, его переполняют чувства любви и ненависти, восхищения и порицания, уважения и презрения к тем или иным сторонам действительности, которыми он и насыщает всю ткань пьесы, что, собственно, и делает ее художественным произведением. И вот режиссер знакомится с такой пьесой. Материал затронул общественные, гражданские, нравственные чувства режиссера. Пьеса его взволновала: состояние драматурга передалось режиссеру! Он ощутил органическое соединение мира пьесы и духа времени связь между пьесой, даже, если она написана автором давно, и современностью, дающую ему возможность делиться своими чувствами. И это верный признак актуальности пьесы, ее востребованности зрителем. Еще раз хочется подчеркнуть, что актуальной может быть не только пьеса, написанная современным автором. Пьеса, написанная, талантливым автором даже под пылью веков может быть созвучна современной жизни. Разве не актуальны, спектакли поставлены по пьесам Чехова, Шекспира, Гоголя? Созданные по канонам классической драматургии они, продолжают привлекать зрителей, поскольку не только ставят вопросы, но и дают на них ответы. Именно поэтому, современные режиссеры продолжают обращаться к пьесам Шекспира и Островского, Мольера и Гоголя, Чехова и Шоу, Горького и Брехта,

Исходным в творчестве режиссера стал, таким образом, отклик материала пьесы на его гражданское и художественное чувство. И теперь можно быть уверенным, что воображение, духовные силы режиссера в работе над будущим спектаклем не будут холодными, формальными. А плодотворным будет только тот материал, который стучится в наше сердце и только он может дать творческий результат.

Проблема, волнующая автора, делает произведение современным. Почему же одно произведение оставляет нас равнодушными, а другое — волнует, делает богаче? Потому что в одном случае произведение рассказывает о жизни необходимое, существенное, пробуждая нашу совесть, гражданское чувство, а в другом — оно не затрагивает наш внутренний мир, и мы остаемся равнодушными. Вот почему режиссер должен обладать особым слухом и чутьем к художественным и гражданским возможностям пьесы.

Выбор пьесы для постановки определяет, таким образом, не только эстетическое чувство, но, и прежде всего, гражданская позиция режиссера. Когда Ю.П. Любимов, при выборе произведения для постановки, остановился на повести Б. Васильева «А зори здесь тихие…», то, видимо, почувствовал, какие возможности гражданского разговора таит это произведение.

А.Д. Попов писал, что если художник не возгорелся великой радостью за человека или страшным гневом против всего, что уродует жизнь людей, то не возникает и волнующего произведения искусства, ибо сам он остался холоден, создавая его. Великая радость и страшный гнев – это то, что роднит природу творчества режиссера и драматурга, то, что объединяет их как художников.

Итак, пьеса выбрана. В ней автор раскрывает жизнь как художник и гражданин. Режиссер остановился на этой пьесе, исходя из собственных художественных и гражданских потребностей. Она его взволновала. Он еще, может быть, не до конца понимает чем, но чувства драматурга уже передались режиссеру. Они вызвали ассоциации (может быть, отличные от ассоциаций автора), установили связь между пьесой и современностью. Режиссер решает ставить эту пьесу. В его воображении начинают мелькать художественно-образные видения, связанные с проблемой, затронувшей и автора, и его самого. Творческий процесс режиссера начался.

Однако практическому осуществлению постановки спектакля предшествует важнейший этап исследования пьесы, выбранной режиссером.

**Анализ пьесы (литературный)**

ПРОБЛЕМА. Обосновав выбор пьесы, режиссер тем самым уже определился в проблеме. Остается ее только уточнить, конкретизировать.

Что же такое проблема? Можно сказать, что это сложная задача, или вопрос, требующий разрешения.

Развитие человечества – беспрерывный поток проблем. Они постоянно возникают и решаются. Проблема всегда диалектична, значит это понятие философское.

Проблема может быть неразрешима (вечный двигатель).

Итак, проблема – объективно возникающий в ходе развития общества вопрос или комплекс вопросов, решение которых представляет существенный практический или теоретический интерес.

Для художника проблема – проявившееся в обществе обострившееся жизненное противоречие.

Понятие «проблема» неразрывно связано с понятием «концепция жизни». Мы знаем, что современность и молодость искусства (а значит и театра) зависит от социального чувства, от концепции жизни, искусства и профессии. Проблема вбирает всю совокупность жизненного материала темы, отраженной в произведении. Проблема — это слияние темы и идеи произведения.

Тема является «Материальным» носителем проблемы, т.е. сколько главных героев - столько проблем заключено в произведении.

Идея - «Как» этот жизненный материал введен в текст, произведения:

- отбор,

- монтаж,

- оценка (авторская),

- выстроенность в свете идеала и т. д. ...

Концепция — совокупность воззрений на то или иное явление.

Концепция жизни – это, прежде всего, правда, идеологии времени. Это когда одно и то же явление вызывает одинаковые социальные и художественные отношения у людей.

Концепция искусства – это концепция творческой позиции по отношению к той или иной проблеме.

Концепция профессии – это осознание себя как творца в коллективном деле, то есть, что я должен уметь как член коллектива.

Таким образом, если для драматурга проблема – это то жизненное противоречие, тот круг жизненных явлений, которые взволновали автора настолько, что он написал пьесу, то применительно к режиссеру проблема – это еще и творческая позиция, отношение к потрясшей его и коллектив пьесе, где каждый должен осознать себя как творец в коллективном деле.

Следовательно, в театре проблема разрешается путем соединения концепции жизни (правда идеологии, времени), концепции искусства (творческая позиция режиссера и коллектива), концепции профессии (осознание творца в коллективном деле).

Так проблема ставится и разрешается (или не разрешается) путем сочетания данных концепции.

ТЕМА. Определить тему – значит определить объект изображения, те явления действительности, которые нашли свое художественное изображение или, точнее, воспроизведение в данной пьесе. Тема отвечает на вопрос. О чем?

В художественном произведении не бывает одной темы. Каждый человек в пьесе – уже отдельная тема. Поэтому, когда мы говорим о теме, мы имеем в виду главную тему. В драматическом произведении нет равных по значимости тем. Есть главная тема, а остальные вытекают из нее. Пьеса — это соотношение тем, как в шахматах (многообразна). Главная тема подчиняет себе все остальные. Не определив главную тему, не определишь и идею. Порой в самой постановке вопроса «о чем?» может таиться большая тема.

Иногда бывает так, что режиссер не может ухватить тему конкретно, а спектакль все-таки почему-то получается. Тогда раздаются возгласы: «Ага! Вот видите! Нечего философствовать! Играть надо! Пьесу надо уметь ставить!». Правильно, мы ведь приходим в театр не случайно, каждый из нас по-своему талантлив, у каждого есть свой арсенал художника, но нельзя основываться на случайностях, — сегодня вышло, а потом десять раз не выйдет. Нужны же правила уличного движения. Если человек гениален, у него и так все получается хорошо. Но это исключения.

Во всяком случае, когда режиссер добирается до конкретности темы, тогда он оказывается как бы в своей тарелке, начинает фантазировать, он знает, чего хочет, и если он знает тему точно, конкретно, то он уже знает все: расстановку сил, взаимоотношения, общее и частное об образе. Для доказательства этой мысли приведем рассказ актера Канцеля о его работе над ролью: «Когда Зубов (главный режиссер Малого театра) предложил мне играть Левинсона, я мгновенно согласился. В театре я ознакомился с формулировкой Зубова – о чем будет поставлен спектакль. Формулировка звучала приблизительно так: показать неиссякаемый дух революционного народа, показать разгром контрреволюции, разгром отряда, решить это как тему оптимистическую и т.д. Все верно, а существовать невозможно. Дышать нечем. Тогда я сказал Зубову, что такая формулировка меня не удовлетворяет, что я ничего не понимаю, мне это ничего не дает как актеру. Режиссер предложил мне подумать. Я стал думать. В чем же оптимистическое звучание «Разгрома»? В чем конкретно показан «Разгром» в пьесе? Постепенно я пришел к выводу, что у Фадеева, как у огромного художника, название «Разгром» — завуалированное понятие. Я понял смысл этого названия: во всем отряде, в каждом его бойце, во внутреннем мире каждого человека разгромляются все недостатки, все несовершенства, разгромляются остатки старого мировоззрения. Только тогда, когда я додумался до этого, мне показалось, что я ухватил тему верно. Я стал искать подтверждения этому в романе. Что разгромляется в Метелице? Малиновщина. Романтика ради романтики. Что разгромляется в Морозке? Разгромляется партизанщина, отсутствие в нем военной и просто человеческой дисциплины. А возьмем Бакланова. Что может в нем разгромляться? Ведь это человек уже новой формации. И все-таки я понял – в Бакланове разгромляется его вождизм, то, что он имитирует Левинсона и т.д. Итак, есть тема разгрома. Я напал на золотую жилу. Я стал думать о Левинсоне. Что разгромляется в нем? В пьесе он смелый, вождь, ведет отряд и т.д. А в повести я вычитал, что он боялся мышей, в детстве играл на рояле, покрытом мещанской салфеткой и т.д.

В результате я понял, что в романе разгромляется «тихость», скромность, излишняя трусость, паникерство этого человека. Левинсон не был приспособлен к роли вождя, он ничего не имел для этого. А я, как актер, обязан был это показать на сцене, показать не вождя, каким он стал в результате, а процесс прихода интеллигента к революции.

Проследим этот процесс. Поскольку я решил, что главная тема для меня – тема разгрома слабостей Левинсона, я стал интересоваться его слабостями. Постепенно разгром стал моей внутренней мерой, не просто сформулированной, а питающей меня в работе над ролью. Когда я до всего этого додумался, я уже знал, чего я хочу – отсюда заработала фантазия и воображение, я не успевал отбирать то, что подчеркивало мою тему (отбор выразительных средств). А отбор выразительных средств идет от точности определения темы».

Прервем здесь рассказ Канцеля о его работе над ролью Левинсона. Мы видим, что точное, конкретное определение темы одной роли привело актера к ясному пониманию тем других персонажей пьесы и верному осмыслению темы всей пьесы. Точное понимание частного привело актера к точному пониманию общего. Таким образом, актер, утверждая частное (концепцию роли), решал и общее (концепцию спектакля). В этом и заключается свойство подлинного художника-творца.

Трактовка Левинсона Канцелем явилась революцией в театре. Спектакль «Разгром» получился о том, что когда люди борются за правое дело, в них самих разгромляется все худое. Если в начале спектакля зрители видели сброд, банду, то в конце перед ними представали бойцы регулярной армии. О чем был спектакль? О том, что в борьбе за правое дело мы сами становимся лучше. В результате спектакля – очищение.

Тема реализуется в сюжете. Сюжет – форма существования темы. Сюжет – это содержание всей борьбы, развитие, движение характера. Его надо изучать. Изучив его, мы изучим характеры, откроем тему. Сюжет – рассказ о том, что случилось. Он есть разработка фабулы. Сюжет – это совокупность взаимосвязанных событий, составляющих содержание действия в пьесе. Он предполагает движение характера, отношение, поступки в условиях развития определенных ситуаций.

Фабула представляет собой содержание, ход и мотивировку основных событий пьесы в их временной магической последовательности (пробное содержание). Ясное логичное изложение фабулы пьесы дает полнейшую картину того, что происходит в произведении и, как будет развиваться в нем действие.

В теории искусства «фабула» и «сюжет» тоже разводятся очень сложно, часто возникает путаница. Согласно одному из толкований – фабула — цепь основных событий, соответствующих логике жизни подобие того, как все происходило бы в жизни. Человек родился, рос, мужал, учился, женился и т.д. Сюжет это то, как жизненную фабулу выстраивает автор, режиссер (со всеми возможными и невозможными в жизни перестановками, «перебегами» во времени). Так, например, в начале спектакля, предполагают смерть героя, затем все остальное в ретроспекции.

Фабула – суть сюжета, каркас, на котором строится сюжет. Надо начинать с нее. Фабула – краткое изложение событий, поэтому режиссер при дальнейшем анализе должен связать фабульный ряд с событийным и действенным рядами.

Тема тесно связана с художественной идеей пьесы.

Идея. Идея и тема всегда вместе. На одну и ту же тему могут быть написаны две полярно противоположные пьесы, и в каждой из них будет своя идея. Идея – это отношение к теме. Тема отвечает на вопрос: Что? Идея – то, ради чего создано произведение.

Идея — это главная мысль художественного произведения, выражающая отношение автора к действительности, составляющая его идейно – тематическую основу. Она вскрывает процесс того, как автор стремится разрешить тему.

Что такое идея с точки зрения театрального искусства?

1.Современное понимание идеи, заложенное в произведении.

Идея должна быть не абстрактной, а восприниматься как горячий лозунг – «не могу молчать!». Если идея не ранит сердце, то произведение не действует. Идейный момент очень опасно превращать в формальный, декларативный.

2.Понимание авторской идеи должно заключать в себе сегодняшний день. Но если идея не согрета гражданским чувством, чувством современности, то она не сможет взволновать зрителя.

3.Мораль «плоха», когда она «смыкается» с дидактикой навязчиво и открыто, «тенденциозно» поучает. Когда же она опосредованна, растворена в тексте, то она прекрасна, и является обязательной принадлежностью любой хорошей пьесы.

Идея — понятие национальное но, тем не менее, в художественном произведении она должна найти эмоциональную окраску. Идея в историческом произведении, оставаясь принадлежностью своего времени, транспонируется в современную и этот процесс дает идее смысл.

Нельзя путать идею с моралью. Художники-моралисты, например, Островский, в своих пьесах стремятся решить те или иные проблемы морального свойства. Тут мораль смыкается с субъективной идеей автора. Но нам не надо обращаться к этой стороне произведения, ибо мораль уводит к субъективной точке зрения драматурга. Надо уметь отделить внешнюю сторону от глубинных свойств, произведения. Время сохраняет только те произведения, в которых за моралью встает большая идея.

Верно почувствовать идею в ее общечеловеческом философском смысле – важнейшее средство в решении спектакля. В силу особенностей актуального искусства театра режиссер не может не быть гражданином. Режиссеру нужно почувствовать идею, найти в себе ту точку взволнованности, которой живет автор, и определить корни. Для этого надо обладать первородностью восприятия, чтобы не быть в плену создавшихся представлений.

Если режиссер прочел пьесу и не смог сформулировать ее мысль, значит он ничего не понял. Объективная идея произведения и субъективная идея автора часто диаметрально противоположны. Например: «Ревизор» Гоголя. Автор писал произведение верноподданническое, а получилось — обличение всей николаевской России.

Существуют социологические представления, которые в нашем сознании превратились в привычку. Например, о «Женитьбе Фигаро» хрестоматийная критика говорит, что это раскаты французской революции. А когда читаешь пьесу, то видишь, что это веселая комедия и никаких раскатов… Про революцию ни слова. И тем не менее, если не почувствовать того, о чем говорили критики, то никогда не поставить этой комедии хорошо, ибо мы не почувствуем корней того темперамента, который был у Бомарше. Что такое простой человек во Франции XVIII века? Из зарубежной литературы мы знаем в основном представителей дворянского сословия. А представим себе реального крестьянина – это быдло, скот, неодушевленный предмет. А Фигаро говорит! Говорит с самим… Альмавивой. Для нас это должно звучать как заговоривший рояль. До нас ушли целые эпохи, мы ничего не знаем о них, ибо они представлены только в дворянской литературе и по дворянской линии. А тут оказывается, что крестьянин умнее своего господина!… Какова здесь сила гражданского темперамента Бомарше! Ведь спектакли смотрели Альмавивы, а не Фигаро. Режиссеру нужно знать все об авторе. Что он за человек? По словам современников – Бомарше – не только талантливый драматург, но и картежник, шулер, авантюрист.

Идейное толкование произведения должно находиться в пределах авторского замысла, но с современной точки зрения, с современностью поворота темы и при этом не должно ломать художественную ткань произведения.

Тема всегда конкретна. Она – кусок живой действительности. Идея – абстрактна. Она – вывод и обобщение. Тема – объективная сторона произведения. Идея – субъективна. Она есть вывод автора об изображаемой действительности.

Жанр пьесы. Следующим этапом работы над пьесой является изучение жанра драматического произведения. Необходимо, наверное, дать классическое определение жанра. Когда мы соприкасаемся с живой действительностью, изучаем ее для определения идейного содержания будущего спектакля, эта действительность вызывает в нас не только те или иные мысли, но и чувства. Различные образы живой действительности вызывают в нас и различное к себе отношение. Одни мы начинаем любить, другие ненавидеть, третьим сочувствовать и т.д. Точно так же различное отношение к себе вызывают в нас различные, жизненные события. Конечно, каждое из этих отношений, вызванных в нас каким-либо новым событием или образом живой действительности, может иметь самые различные степени. Эти отношения могут колебаться от небольшой симпатии до пламенной любви или восхищения, от легкого недоброжелательства до ненависти, от добродушной усмешки до иронии или злой сатиры.

Таким образом, в результате познания действительности у нас рождаются те или иные мысли и одновременно, те или иные чувства. Мы не должны отделять одно от другого. Мысли и чувства, слившись в одно целое, представляют собой во всей полноте наше отношение к изучаемой действительности. Это отношение должно найти свое выражение в нашем спектакле, тем самым оно будет вызывать также полноценное впечатление и у зрителя.

Эмоциональное отношение автора к событиям и образам пьесы и составляет ее характер – жанр, или, как точно и образно сказал Г.А. Товстоногов, условия игры.

Итак, чтобы точно определить условия игры (жанр) режиссер определяет:

а) место произведения в творчестве автора;

б) причины, побудившие автора написать эту пьесу;

в) накопление материалов (эпоха, быт, иконография и т.д.);

г) особенности пьесы (язык, образы, стиль);

Опуская вышеперечисленные моменты анализа, так как их описание есть в театральной литературе, остановимся отдельно на проблеме стиля произведения. Этот момент необходимо рассмотреть применительно к театру.

Стиль – это мировоззрение эпохи, выраженное в образах. Поскольку мировоззрение является определенным для своего времени, то и признаки этого стиля тоже определенные. Если говорить о стиле автора, то этот стиль может быть у художника определенного творческого направления, являющегося родоначальником какой-то школы. Стиль автора – это мировоззрение времени, объединенное некими общими признаками, лежащими в содержании и находящими себя в форме. Могут существовать разные художники, объединенные общими признаками, общим стилем.

Стиль применительно к автору – это манера автора. Авторская манера – это более частное понятие. Через что можно приблизиться к постижению авторского мира? Для того, чтобы понять, как преломляется действие через авторский почерк, нам необходимо уяснить, что работу над пьесой нужно всегда начинать с изучения самой действительности. Только тогда можно понять меру и степень этого преломления.

В первую очередь нужно максимально погрузиться в этот реальный мир, который стоит за автором. Эта максимальная объективность нужна для того, чтобы в дальнейшем также максимально заразиться тем взглядом на жизнь, которым заражен автор.

Для того, чтобы понять, что взволновало В. Шукшина в Степане Разине, нужно очень ясно представить этот бунт таким, каким он был на самом деле. После этого мы сможем обнаружить тот точный ракурс, в котором и увидел его В. Шукшин. Для того чтобы мы смогли почувствовать ход авторской мысли, мы должны суметь объективно взглянуть на историю, на действительность.

Иногда, особенно в классических произведениях, автор просто выдумывает действительность. Шекспир действие всех пьес переносит из Англии в другие страны. Работая над его пьесами, мы можем пренебречь тем, чем пренебрегал сам Шекспир, но только в той мере, в какой это делал сам автор.

«Ромео и Джульетта» – это не Италия XIV века. Нужно знать елизаветинское время Англии для того, чтобы понять, что эта пьеса – страстный протест против пуританизма. Чтобы понять силу страстности Шекспира, необходимо понять то время, в котором он жил. И, тем не менее, перенос действия из Англии в Италию не случаен, ибо в пьесе есть сила страстности и темперамента Италии. Это дух свободной любви, борьбы за свободного человека. Здесь нужно понять, в какой мере это взволновало Шекспира. Нужно разобраться в соотношении действительности и авторского угла зрения. Эта мера соотношения и будет авторским стилем.

Историзм, этнографичность жизни в художественном произведении нужны ровно настолько, чтобы они не разрушили художественной целостности и художественной правды. Главная задача войти в образный мир автора. Это режиссеру необходимо. Далее. Нужно познать автора и понять, в каких условиях это произведение было создано. Без этого мы не сможем поставить себя на место автора. Нужно очень хорошо понять, что было в личной жизни Льва Толстого, когда он писал «Крейцерову сонату». Толстой, окончательно запутался между развращенной им дворовой девкой — прислугой и женой. От боли, страдания, раскаяния возникло прекрасное благородное произведение.

Подойти к подобному рубежу необходимо. И чем это будет эмоциональнее, тем больше у режиссера шансов, что он войдет в этот авторский мир. Если режиссер решил ставить пьесу того или иного автора, это должно означать, что он взволнован им, независимо от того, какого ранга этот автор.

Режиссер обязан уважать автора. В анализе пьесы не должно быть никакой аналогии: один класс давит, а другой загнивает. Невозможно читать подобное в постановочных планах. Необразное проникновение в мир автора – это вообще не проникновение.

Эйзенштейн предлагал такое упражнение: закрыть книгу на самом интересном месте, оборвать восприятие в кульминации и дальше продолжать писать самому. Постижение авторского мира и есть постижение стиля автора.

**Перевод пьесы в другой вид искусства (спектакль)**

Прежде чем непосредственно перейти к режиссерскому анализу, необходимо решить для себя проблему перевода литературы (пьесы) на язык театра (спектакля). Здесь речь должна идти о единстве стилистического выражения литературы (пьесы) на язык сцены, о переводе одного вида искусства в другой. Часто молодые режиссеры не задумываются над этим.

Итак, речь идет о стилистическом единстве языка пьесы и языка сцены. Какие мы знаем примеры транспонирования? Можно переложить фортепьянную пьесу для исполнения симфоническим оркестром. Но это больше техническая работа, в театральном искусстве необходим творческий подход. Наиболее прямая аналогия (в какой-то мере опасная) – это иллюстрация. Если не придираться к слову «иллюстрация», то процесс подлинного иллюстрирования (перенос пьесы на язык сцены) литературного произведения – это рождение нового художественного образа. Возьмем рисунки Доре к «Дон Кихоту». Это не просто рисунки к книге, в них есть своя мысль, свое прочтение автора. То же можно сказать о спектаклях «История лошади» Г. Товстоногова, «А зори здесь тихие» Ю. Любимова, «Юнона» и «Авось» М. Захарова. Это не просто иллюстрации к произведениям Л. Толстого, Б. Васильева, А. Вознесенского, здесь мы видим свое прочтение авторов режиссерами.

Каждое литературное произведение – это определенный мир. В художественной литературе мы имеем огромное количество миров. Мир Чехова, Толстого, Сервантеса, Шукшина, Вампилова, Разумовской, Довлатова…

Если есть искусство – есть отражение жизни ради определенной мысли. Мир автора является тем особым кристаллом, через который отражается реальная действительность. В зависимости от этого кристалла, жизнь в художественном произведении передается в несколько деформированном виде. От ракурса, с каким мы смотрим на предмет, меняется соотношение частей этого предмета, сам предмет выглядит каждый раз как-то по-другому. Самое трудное – это умение раскрыть именно этот мир автора средствами другого искусства. Мир – это определенный воздух, которым он насыщен, это особая неповторимая атмосфера.

Наша задача (задача режиссера) обнаружить особенность несходство персонажей одной художественной системы с героями иных художественных миров. Эти отличия нужно искать, а в их причудливой необычности, то есть в человеке нужно искать то особенное, чего нет в других людях. Сравним, например, мир шукшинских героев с распутинскими. Это люди одного времени, но разных миров. Они становятся понятными нам в силу того, что они общечеловечны, это делает их живыми людьми, которые нас волнуют и интересуют. Но если эти люди были бы даны вне этого конкретного, особого мира, то в таком случае мы имели бы дело с чем-то, что выходит за границы искусства. Искусство не терпит приблизительности. Это самая страшная беда искусства и, прежде всего, театрального искусства. Это случается тогда, когда авторский мир не обнаруживается в единственно неповторимых чертах, когда есть не конкретное, а общее. Как это происходит? Например, нужно сделать замок Макбета. Какая у нас возникает мысль? Средневековье. Шотландия. Смотрим материалы, что-то видим. Даем заказ художнику, организуем с ним пространство. В результате находим приблизительно верное решение, приблизительно верный костюм. И разыгрывается кровавая драма. Чего нет? Нет шекспировского мира. Нет одного или нескольких предметов, которые могут создать атмосферу той жизни. Можно изучить тьму этнографического материала эпохи Шекспира, но чтобы попасть в его мир, нужно, скажем, найти два предмета, только два действующих предмета. Все дело в том, чтобы изнутри найти путь к тому, что создает и поддерживает атмосферу. «Мария Стюарт» Шиллера и «Мария Стюарт» Цвейга казалось бы один и тот же исторический факт, то же самое время, те же замки… и все разное. Здесь разные люди, разные характеры, разные Марии Стюарт. На одном и том же материале люди показаны в разных поворотах. Голубая жертва Елизаветы – Мария Шиллера. И из плоти и крови властолюбивая и страстная женщина — Мария у Цвейга. То же можно сказать, например, по поводу романов С. Чаплыгина «Разин Степан» и В. Шукшина «Я пришел дать вам волю». Важно, в каком повороте режиссер увидит это. Скажем, Достоевский видится нам в черно-белом цвете, быть может только кровь Настасьи Филипповны – красная.

Необходимо найти те практические пути – в пространстве, в музыке, в изобразительном искусстве, которые могли бы выразить эту неповторимость данного автора, данного мира, данного произведения. Именно это ведет к неповторимым решениям. Может возникнуть вопрос: у актера свой мир, у автора свой, а у режиссера свой. Не будет ли это борьба миров? Ответ: миры должны сойтись в конусе. У режиссера свое представление о каждом мире – в зависимости от степени его таланта. Здесь вопрос в том, как и насколько он сможет заразить актера своим видением мира автора, убедить его. Поэтому в процессе работы над пьесой идет коллективный процесс – создание одного мира, а не нескольких.

Если Немирович-Данченко во всех своих спектаклях раскрывал мир автора, то Мейерхольд, например, или Таиров раскрывали свой мир, а не мир автора.

Каждый художник-режиссер и каждый театр должны иметь свой диапазон, свои художественные и эстетические устремления. Малый театр, к примеру, не может ставить Шекспира. Очевидно Шекспир вне диапазона данного театра.

**Режиссерский анализ пьесы (первый этап)**

1. Сверхзадача. Проделав работу по осмыслению драматургического произведения, мы приступаем непосредственно к анализу режиссерскому, начиная с главного – поиска сверхзадачи. Что же такое сверхзадача? Это – угол зрения на идею автора, то, ради чего мы сегодня ставим спектакль. Как я, человек начала XXI столетия, понимаю идею автора. Это тесно связано с гражданской позицией. Что я как гражданин вижу и хочу сказать людям? Это мое гражданское отношение к проблеме.

Спектакль «Идиот», поставленный Г. Товстоноговым – вопль о человеческой доброте. Прошло более тридцати лет со дня постановки, а эта мысль осталась актуальной.

В общем и, вместе с тем, конкретном понимании, сверхзадача – это личное представление о счастье. Играть сверхзадачу нельзя, но она определяет характер. Не потому ли так трудно найти актрису, скажем, масштаба Шекспира (Джульетту, леди Макбет и т.д.). В «Вестсайдской истории» Дзефирелли свой фильм строил на другом. Он взял Шекспировский сюжет и низвел его до неореализма. Он сознательно убрал духовность Шекспира, – получилось ниже Шекспира. И вместе с тем «Вестсайдская история» поднята автором до Шекспира на неореалистическом сюжете. Шекспир мыслит глобально. Джульетта защищает свою любовь перед миром, а не перед папой. Это масштаб поколения, мира. Сложность Шекспира в глобальности, масштабе мышления. Единственная актриса, которая смогла создать образ Джульетты Шекспира – Уланова. Может быть, еще Бабанова приблизилась к пониманию этого образа.

Сверхзадача и идея для режиссера – одно и то же. Дело в терминологии. Термин литературы – идея, термин режиссуры – сверхзадача. Идея – сверхзадача режиссера должна быть в сердце. Произведением надо переболеть.

2. Сквозное действие. Сверхзадача реализуется в сквозном действии. Сквозное действие спектакля – это та борьба, в результате которой утверждается сверхзадача. Это то, за чем должен следить зритель. Идея всегда раскрывается через простое. Например, победит ли любовь Ромео и Джульетты? Через это раскрывается идея. Ведь зритель следит не за борьбой, а за человеческими судьбами, а в результате раскрывается идея.

Сквозное действие часто бывает скрытым. Если раньше, до Чехова, в пьесах всегда было два лагеря, которые конфликтовали, то у Чехова второго лагеря нет – конфликт внутренний.

В современной драматургии не просто вскрыть сквозное действие, его надо найти, обнаружить, и оно станет тем стержнем, на который нанизывается борьба. Поскольку сквозное действие – борьба, то, само собой, существует и контрсквозное действие, которое обычно не называют, но оно подразумевается. Сквозное действие «Трех сестер» Чехова – «удержаться от напора пошлости». Оно раскрывает конфликт. Поэтому зрители должны следить за тем, как сестры пытаются устоять. Верно, определить сквозное действие – это значит верно разгадать содержание, идею.

3. Конфликт. Всякое произведение – это борьба идей. Поэтому конфликт – всегда понятие идейное, он реализуется в пьесе через сквозное действие. Сверхзадача произведения, которая реализуется в сквозном действии, утверждает конфликт. Формы конфликтов могут быть разные, со временем они меняются, но суть их всегда одна – столкновение идей. Конфликт раскрывается через нравственные, этические категории.

4. Ведущее предлагаемое обстоятельство. Это – событие, свершившееся до начала пьесы, но обусловившее движение всей фабульной структуры пьесы. Поскольку оно свершилось за пределами пьесы, а не на наших глазах, и от него зависит весь дальнейший ход пьесы, оно называется ведущим. Если бы чиновники не разграбили город, не было бы пьесы «Ревизор». Таким образом, ведущим предлагаемым обстоятельством пьесы Гоголя является глобальное событие: «разграбленный город». Но поскольку оно произошло не на наших глазах, то оно является для нас обстоятельством, причем ведущим, т.к. в дальнейшем от него зависит весь ход событий пьесы. Иными словами ведущее предлагаемое обстоятельство это то, без чего не было бы пьесы.

5. Исходное событие. Это событие начинается за пределами пьесы и кончается на наших глазах. С него начинается действие пьесы. Оно связывает ведущее предлагаемое обстоятельство и начало борьбы по сквозному действию. В пьесе Гоголя «Ревизор», как и в лучших образцах мировой драматургии, исходное событие является одновременно и начальным, т.к. экспозиция и начало борьбы по сквозному действию лежат в одном событии. Однако во многих пьесах, особенно современных авторов, вначале идет экспозиция (начальное событие), затем исходное событие (начало борьбы по сквозному действию).

В «Ревизоре», например, событие «экстренное совещание» есть одновременно и исходное, и начальное событие, а в пьесе А. Макаёнка «Трибунал» действие начинается с экспозиции – автор вводит нас в курс событий, предшествующих содержанию пьесы. Поэтому здесь пьеса начинается с начального события: «репрессии», затем идет исходное событие: «выборы старосты» – начало борьбы по сквозному действию.

6. Центральное событие. Центральное событие выражает конфликт спектакля. Это вершина, кульминация борьбы по сквозному действию, наиболее значительное событие, после которого борьба идет впрямую. Например, в «Ромео и Джульетте» таким событием будет гибель Тибальта.

7. Главное событие. В главном событии всегда доказывается идея. Режиссеру важно держать зрителя в напряжении до самого конца. Главное событие всегда должно быть в финале, и для него надо сберечь все свои способности. Главное событие разрешает конфликт, именно поэтому оно и называется главным.

8. Событийно-действенный ряд. Пьеса обычно имеет несколько действий. В каждом действии есть ряд событий, которые режиссер обязан для себя найти и дать каждому из них действенное название. Таким образом, создается цепочка событий главных и второстепенных. При анализе режиссеру или студенту необходимо выстроить эти события последовательно, начиная с исходного, дать каждому из них действенное название и определить в каждом событии действия всех персонажей, участвующих в нем. Действия персонажей будут верными, если внутри события точно найден предмет борьбы. Событие – всегда процесс, который происходит сейчас, на наших глазах во времени и пространстве. В каждом событии может быть только одно действие и одно контрдействие. Таким образом, событие – это сумма обстоятельств с одним действием. События – это кирпичи, из которых строится здание спектакля.

Нас заставляют действовать обстоятельства. Поэтому с изменением обстоятельств изменяется действие, с изменением действия изменяется событие. Следовательно, действие определяет событие. Событие – сторона результативная, т.к. все начинается с обстоятельств. Событие развивается во времени и пространстве, поэтому оно временно — пространственно.

Жизнь состоит из цепи событий. Есть актерское событие (более узкое), состоящее из одного действия и есть режиссерское событие (этап), связанное со сквозным действием спектакля. Сочетание режиссерских событий формирует сквозное действие. Таким образом, спектакль представляет собой ряд режиссерских событий.

Когда действие исчерпало себя, кончается и событие, начинается следующее действие, следующий этап жизни, следовательно, следующее событие. Поэтому событие – всегда этап жизни, процесс, а не мгновение. Вся жизнь состоит из событий (происшествий), у каждого свое отношение и, следовательно, свое действие. Важно для актера и, особенно, для режиссера научиться мыслить событийно. Как уже говорилось, событие как происшествие всегда содержит реальную борьбу. То, что можно играть – событие. То, чего сыграть нельзя – предлагаемое обстоятельство. Событие – сумма предлагаемых обстоятельств с одним ведущим обстоятельством.

-Курю – действие?

Не знаю, расскажите обстоятельства.

События, всегда меняются обстоятельствами. Чтобы определить, событие это или нет, надо узнать, что происходит дальше. Событие меняется по двум причинам: или исчерпывает себя, или его меняет обстоятельство. Процесс перехода одного события в другое есть оценка. Этот процесс может быть длительным и мгновенным. Процесс перехода из одного события в другое – есть оценка.

Оценка состоит из трех этапов:

1 этап – смена объекта внимания.

2 этап – собирание признаков от низшего, к высшему.

3 этап – момент установления наивысшего признака.

Как только наивысший признак установлен, устанавливается новое отношение, рождается новый ритм, начинается новое действие, осуществляется переход к новому событию. Во времени это длится иногда минуты, иногда часы. Поэтому пьеса делится не на куски, а на события (этапы, процессы, происшествия).

Отношения рождаются в процессе оценки. В оценках – все мотивы нашего действия. Самое интересное в театре – следить за оценками. Интересный артист определяется интересными оценками. Надо томить зрителя – не торопить оценки. Это самое дорогое в театре. Очень важна неожиданность оценок. Логика неожиданностей.

Чаще всего ошибка допускается во втором элементе – не собираются признаки. Это обычно идет от неверных оценок и отношений. Главное — понять смысл события и верно отнестись к нему. Действие – оценка – действие… закон всей жизни. Событие на сцене всегда одно для всех, но отношение каждого к этому событию различно.

Поскольку процесс анализа пьесы достаточно труден, рассмотрим в качестве примера отрывок из пьесы Л. Леонова «Унтиловск».

Прежде чем начать практическую работу над отрывком, необходимо предварительно провести общий анализ всей пьесы, в разделы которого должны войти следующие параметры:

а) проблема, б) тема, в) идея, г) ведущее предлагаемое обстоятельство, д) событийно-действенный ряд, куда вошли исходное, центральное и главное события.

Эти параметры можно определить так:

1.Тема – гражданская пассивность.

2.Идея – взорвать в человеке инерцию существования (бытия).

3.Проблема – девальвация духовности.

4.Ведущее предлагаемое обстоятельство – ссылка.

5.Исходное событие – очередное похмелье.

6.Центральное событие – бунт.

7.Главное событие – возрождение.

8.Сверхзадача – утверждение духовности.

9.Сквозное действие – борьба за Буслова.

10.Конфликт между духовностью и «унтиловщиной» как символом бездуховности, мещанства.

Разумеется, между исходным и центральным, центральным и главным событиями существует еще и масса других событий, которые режиссер должен определить, и которые, вместе с выше названными, составляют событийно-действенный ряд. При общем анализе мы берем только этапные события (ведущее, исходное, центральное, главное).

Процесс реализации сводится к практическому осуществлению на сцене сквозного действия, способного взорвать конфликт и проявить сверхзадачу спектакля. Это умение – решающее в работе над спектаклем или отрывком.

Итак, «Унтиловск» Л. Леонова. В захудалом северном городке Унтиловске, отрезанном от всего мира, живут ссыльные. У них давно истекли сроки ссылки, но они не хотят возвращаться к активной жизни, смирились с привычным болотным застоем этого города, засасывающим каждого, кто хоть однажды окунулся в него.

Идеологом такого существования в пьесе является Черваков. Люди Унтиловска изолировали себя от жизни страны, которая кипит рядом, в том же городе. Идет процесс духовного вырождения. Обитатели Унтиловска не живут и не хотят жить проблемами страны, общества. Они замкнулись в своем маленьком, мелком личном мирке, отгородились от жизни и считают, что обрели свободу. Эта мнимая свобода и стала смыслом их жизни. Среди них есть человек – Буслов, в котором еще сохранилось то духовное здоровье, которое не позволяет ему смириться и стать таким же «унтиловцем», как окружающие его «друзья». Столкновение духовного в человеке и крушение позиций мещанской «подпольной» философии, раздавленной временем – вот то главное, что привлекает в пьесе «Унтиловск». Изучение процесса внутренней (духовной) миграции человека, поиски путей выхода его из этого тупика – именно эта проблема привлекает при постановке данной пьесы.

Дадим краткую аннотацию к сцене 1-го действия. Сквозное действие, как мы помним, было определено так: «борьба за духовность Буслова».

Итак, квартира Буслова при школе, где обычно собираются его «друзья». Это своего рода клуб. За стеной идет другая жизнь, жизнь школы, пробиваются популярные песни. Приживал Манюкин готовит очередную пьянку, причиной которой является помолвка Ильи Редкозубова с дочерью попа Ионы – Агнией. Словом, Манюкин, Буслов, Черваков готовят жениху сюрприз. Наконец, Буслов посылает Червакова за Ильей. Манюкин советует Буслову прогнать от себя Червакова, так как тот, уже на протяжении шести лет, спаивает его, пытаясь подчинить своему влиянию. В этот момент, выследив, что у Буслова затевается пьянка, появляется поп Иона, который никак не может сбыть своих засидевшихся в девках дочерей. Черваков приводит местную красавицу Васку, что является для всех неожиданностью, т.к. обычно у Буслова собираются только мужчины. Все понимают что Васка предназначена Червяковым для Буслова. Дорогой Черваков успел Васку проинструктировать. Разгадав замысел Червакова, Буслов решает принять участие в игре.

В Червакове сконцентрированы и сжигающее честолюбие неудачника, и претензии на «сложность», недоступную, с его точки зрения, для прочих, и бешеная злоба на тех, кто живет не по его законам, законам «унтиловщины». Таким человеком для него является Буслов, который не поддается его влиянию. Более того, он его антипод. Черваков считает себя духовным «вождем» Унтиловска, однако люди тянутся не к нему, а к Буслову. Вот почему Червакову необходимо сломать Буслова и подчинить себе. Не сумев сломить Буслова в течение шести лет самогонкой, он, воспользовавшись «мальчишником» в честь Редкозубова, решил применить последнее, с его точки зрения, средство – бабу, красавицу Васку. С этого момента начинается, по существу, решительный поединок между Бусловым и Черваковым. Манюкин пытается своими фантастическими рассказами погасить разгорающийся поединок, но Буслов, желая всем доказать, что его сломать невозможно, и решив испытать себя до предела, исповедуется перед присутствующими, раскрывая такие подробности интимной жизни, что даже Черваков, провокатор этой исповеди, пытается его остановить.

Когда студенты показывали этот отрывок, все было как будто органично и убедительно, но действие не развивалось, сцена была лишена леоновского темперамента и, главное, отсутствовал смысл. Причина неудачи лежала в оторванности сцены от сквозного действия, в неглубоком и неточном проникновении в авторский замысел. А ведь Леонов – это всегда идейный, социальный, философский бой. Страстный поиск – как надо жить и для чего надо жить. Ведь этот автор всегда вскрывает коренной вопрос жизни: для чего человек рождается и живет?

Нельзя правильно построить отрывок, не подчинив его сквозному действию автора пьесы.

В отрывке студенты определили одно большое событие – «мальчишник». И исполнители играли именно это событие, т.е. пили, ели, веселились, излишне много внимания уделялось Илье Редкозубову, как виновнику торжества. Становилось непонятно, ради чего студенты выбрали этот отрывок, что они хотели сказать?

Когда стали разбирать просмотренный отрывок, то выяснилось, что событие – «мальчишник», является не главной, а только внешней формой происшедшего на сцене. Выяснилось, что между Бусловым и Черваковым, по существу, поединок.

Сцена разбилась на три события:

- подготовка к «мальчишнику»;

- поединок;

- исповедь Буслова;

Как мы видим, эти события не связаны впрямую с Ильей Редкозубовым, хотя по фабуле отрывка, он главный герой, и ради него собирается вся компания.

Подлинными героями отрывка становятся Буслов и Черваков, что вливается в русло основного конфликта пьесы: кто кого? Сцена приобрела целеустремленность, возник заложенный в ней темперамент схватки, и стало интересно следить за расстановкой сил в поединке. Это случилось только тогда, когда сцена стала звеном в цепи событий, осуществляющих вновь открытое сквозное действие спектакля – возродить духовность человека. Для участников сцены главным стала схватка между Бусловым и Черваковым, а не Илья, ради которого все собрались у Буслова.

Таким образом, отрывок был подчинен сквозному действию спектакля, и поступки героев качественно изменились, получили иной внутренний смысл. Изменился темпоритм сцены, конфликты стали значительнее, острее и определеннее.

Прежде чем приступить к реализации отрывка студенты провели его событийно-действенный анализ, последовательность которого соответствует анализу пьесы Леонова «Унтиловск».

Выше мы определили, что в отрывке три события. Рассмотрим каждое из них

1. Подготовка к «мальчишнику».

Определим действия персонажей, участников этого события:

Буслов – готовится к поединку с Черваковым.

Черваков – вырабатывает план наступления на Буслова.

Манюкин – подбивает Буслова разделаться с Черваковым.

Няня – сопротивляется предстоящей пьянке.

Иона – вынюхивает новости.

Как видим, действия каждого персонажа далеки от события «подготовка к мальчишнику», хотя по внешней линии все занимаются подготовкой к торжеству. Но уже здесь намечается конфликт между Бусловым и Черваковым, который ярко проявляется в следующем событии.

2.Поединок.

Черваков приводит Васку, приходит Илья. Все в сборе. Вроде, начинается загул, а на самом деле поединок, срежиссированный Черваковым, но это понимают не все участники события.

Действия в событии «поединок»:

Буслов – принимает вызов Червакова.

Черваков – провоцирует Буслова.

Манюкин – гасит разгорающийся конфликт.

Иона – следит за будущим зятем.

Васка – соблазняет Буслова.

Илья – заигрывает с Ваской.

И здесь продолжается борьба Буслова с Черваковым. По заданию Червакова Васка пытается соблазнить Буслова. Буслов, разгадав замысел Червакова, подыгрывает ему. Все чувствуют что-то неладное. И когда Черваков оскорбляет Буслова, спровоцировав его на исповедь, для окружающих проясняется происходящее. С ответа Буслова Червакову начинается последнее событие отрывка:

3.Исповедь.

Установим действия в этом событии.

Буслов – испытывает себя.

Черваков – ломает Буслова.

Манюкин – останавливает Буслова.

Васка – успокаивает Буслова.

Илья – разбирается в происходящем.

В этом событии Буслов настолько откровенно говорит о себе, что даже Черваков пытается остановить его. Некоторое время он находится в шоковом состоянии, поначалу даже не понимая, что Буслов говорит о себе. На этом отрывок заканчивается.

Определение сути событий и есть основа работы по реализации сквозного действия, независимо от того отрывок это или вся пьеса. Главное в этом методе (методе действенного анализа) – точное, глубинное, яркое определение событий, вскрытие их на основе существа действия и построение спектакля или отрывка от события к событию. Событие – пружина, приводящая в действие людей, сталкивающая их в конфликтах.

Режиссер, вскрывающий сменяющие друг друга события, осуществляет этим сквозное действие спектакля, ищет точное поведение действующих лиц, вызванное вскрытым событием. Он находит отношения героя к происходящему и стремится выразить это отношение через психофизический процесс исполнителей. Режиссер обязан вскрыть глубинные причины поведения, часто противоположные тем, что лежат на поверхности. Он сознательно обостряет предлагаемые обстоятельства, добиваясь выразительного, эмоционального поведения актера, т.к. фантазия и все воображение режиссера направлены на создание сценического, художественного образа, способного через исполнителей воздействовать на зрителей, вызывая в них жизненные ассоциации.

Но для того, чтобы научиться воздействовать на чужое воображение, режиссеру нужно постоянно развивать собственное.

**Режиссерский анализ пьесы (второй этап)**

**(Режиссерское разрешение идеи)**

Определив на первом этапе режиссерского анализа сверхзадачу будущего спектакля, иными словами сверхзадачу режиссера, мы приходим к режиссерскому разрешению идеи спектакля (воплощение). Здесь режиссер должен для последующей работы определить три компонента:

1.Жанр спектакля.

Жанр зависит от угла зрения режиссера на данную проблему и сегодняшнего отношения к персонажам пьесы.? Смысловую структуру жанра режиссер выявляет из соотношения «концепции жизни» режиссера и «концепции жизни» автора. Концепция жизни – есть социальное чувство, которое вызывает то или иное явление.

Говоря о концепции, нужно уточнить, что молодость, жизнеспособность театрального коллектива состоит как бы из трех концепций – концепции жизни, концепции искусства, концепции профессии.

Концепция жизни – это когда одно и то же явление вызывает одинаковые социальное и художественное отношение коллектива. Если же одна половина коллектива реагирует на общественные события негативно, а другая позитивно, то нет современного театра.

Таким образом:

а) концепция жизни – это правда, идеология времени.

б) концепция искусства – это концепция творческой позиции театра.

в) концепция профессии – это осознание того, что я должен уметь как член коллектива, т.е. осознание творца в коллективном деле.

Природа жанра состоит из двух составляющих: качественной и смысловой. К примеру, режиссер определил жанр как «трагический балаган». Здесь первая часть жанрового определения «трагический» будет иметь отношение к смысловой стороне жанра и, следовательно, будет иметь отношение к среде. Вторая же часть жанрового определения «балаган» относится к качественной стороне понятия и определяет способ существования человека-актера в спектакле. Поэтому при определении жанра будущего спектакля режиссер должен найти и смысловую, и качественную стороны будущего спектакля. Именно поэтому мы обычно говорим: «социальный фарс», «лирический парадокс», «драматическая пародия» и т.д. И если драматурги часто определяют жанры своих пьес нейтрально – «драма», «комедия», «мелодрама», то режиссер должен для себя точно определиться в жанре, т.к. от этого зависит, как уже говорилось, способ существования актеров и, в конечном счете, решение спектакля.

2.Способ существования (природа чувств).

«Природа чувств… Что же это все-таки? Особый душевный настрой, чаще всего просыпающийся в актере, когда он находится в импровизированном самочувствии поиска и способен с еще воображаемым зрителем найти тот особый контакт, который единственно возможен в данных обстоятельствах, для данного характера, для данного автора», — говорил Георгий Александрович Товстоногов.

В современном театре есть одна форма, в которой природа проявляется с наибольшей очевидностью. Такой формой является капустник. Капустник – как эмбрион театра, в котором проявляются все его стороны. Способ существования здесь стихийно задается самим капустником, его характером. Здесь совершенно ясен посыл, адресат. Каждому участнику дана заранее та предпосылка, на которой строится все представление. В капустнике существует как бы негласный договор между его участниками и зрителями: вы (зрители) все знаете и мы (участники) это знаем. И на основе этого «договора» возникает искра общения. В капустнике способ существования обнаруживается на все сто процентов, чего так не хватает в спектаклях.

Способ существования в капустнике постигается стихийно. Участникам представления нет необходимости оговаривать ту или иную меру условности или какой-либо определенный способ существования, требующиеся для игры. Просто хорошо зная все обстоятельства, зная предел в своей игре, люди договариваются только о некоторых конкретных вещах и выходят на сцену, и здесь включается могучий момент – элемент импровизации.

Капустник – это игра. Но представим, насколько труднее, когда мы играем в игру «Чехов», «Вампилов», «Петрушевская»… Но, тем не менее, это серьезная игра. И чтобы играть в нее, необходимо понять нужные только для этой пьесы-игры правила, задаваемые драматургией.

Вспомним, как описывает Горчаков репетиции Станиславского над мелодрамой «Сестры Жерар». Станиславский с самого начала находится в «волне» мелодрамы.

Каждая репетиция есть игра с актерами, игра по определенным для данной пьесы правилам игры.

Способ существования характеризуется тремя признаками, из которых возникает природа чувств, присущая только этой пьесе.

1-ый признак – способ общения со зрительным залом. Способов огромное количество, столько, сколько существует пьес. Природу общения надо ощущать.

2-ой признак – отбор предлагаемых обстоятельств. Когда, например, мы играем Чехова, нам важно, какие погода, воздух, откуда пришел герой и т.д. Это и есть обстоятельства.

3-ий признак – отношение к обстоятельствам. Как, например, я отношусь к потерянному кошельку? При этом важно ощутить способ существования.

3. Среда обитания.

Определяя среду обитания, режиссер должен обозначить свои требования к сценографу, исходя из особенностей, фактурности и образности будущего спектакля. Здесь мы вплотную подошли к проблеме соотношения условного и безусловного в спектакле. Поскольку в театральной литературе материалов по этой проблеме нет, необходимо сделать отступление.

В древней китайской живописи существовали, как свидетельствует история, два направления: «писать идею» (се-и), т.е. условное изображение явлений жизни, и «прилежная кисть» (гум-би) – отображение их со скрупулезной точностью. Великий китайский художник Ци Бай-ши, считавший и тот, и другой способы отображения действительности неполными, обладал редкой способностью сочетания этих противоположных приемов в своей художественной практике. Это и есть то искомое, которое надо найти режиссеру, чтобы отыскать ту среду, которая присуща только данной пьесе, данному спектаклю.

Условный язык есть одна из особенностей поэтического сгущения, образного выражения мысли. Но и условность есть обоюдоострое оружие, если подходить к нему непродуманно, безответственно. Еще Мейерхольд говорил, что есть готовые приемы и схемы условного театра. Они ничего не несут в себе: ни мысли, ни глубины, ни жизненной сути. «Я ставлю спектакль в условной манере», — говорит такой режиссер и пользуется ходовыми приемами некоего «условного театра». И сажает штамп на штамп. Можно сделать сценическую площадку в виде клетки (тюремной) или нар, т.е. создать признаки тюрьмы. Но может быть раскрыто другое тайное значение, скажем, в покоях дворца. Крепость стен, их противочеловечность, приспособленность глушить человеческий голос, самое их избыточное богатство – все создает такую ассоциацию, что мы говорим: «Это тюрьма». У дворца, где ощутима вся душащая власть, и у тюрьмы есть сходство по сущности. Дворец, раскрытый в таком аспекте, можно назвать тюрьмой, ему подойдет это название, но при этом он все-таки останется дворцом. То и другое можно было увидеть в спектаклях Н. Охлопкова: в «Молодой гвардии» он показывал тюрьму, как место заточения, в «Гамлете» — дворец, как тюрьму.

Есть вид условности, который можно назвать «деловым». Вместо поэтической метафоры мы видим на сцене холодную справку, которая как бы гласит: тут должен стоять ствол дерева (торчит палка) или люк, который, ничуть не меняясь, служит и спальней, и окопом, и балконом. Режиссер и не пытается этим люком разбудить фантазию зрителя, в нем будут помещены эпизоды, по тексту которых мы должны будем догадаться об очередном использовании данного люка. Это не имеет ничего общего с подлинной условностью. Это стилизция.

Условность настоящего поэтического театра – это позиция, с которой художник начинает сложный путь в сфере творчества. Он не остановится на выдумке приемов для игры, как сделал бы стилизатор, а будет искать ту степень поэтической концентрации, того сгущения смысла, при котором условное становится художественной материальностью, живой плотью.

Условность призвана прояснять безусловность, не прибегая при этом к упрощению. Они всегда находятся в очень тонкой и сложной взаимосвязи. Возьмем «Джоконду» Леонардо да Винчи. Это одновременно и портрет, и тайный многозначительный символ человеческой души, который не постигнут до конца (условность), и в то же время – это живая чувственная красота, психология (безусловность). Джоконда – то, что она есть и Джоконда – не поддающаяся логике проникновения в человеческую душу.

Желание донести до зрительного зала многоплановую, художественную информацию приводит к неизбежной концентрации этой информации, к определенному образному шифру. Каждая грань замысла вносит свои поправки, диктует свои условия и все слагаемые режиссерского решения в целом.

Если требования пьесы и режиссерский замысел приводят к скрупулезному воспроизведению натуральной застройки сценического пространства, значит, в данном случае она является единственно необходимым художественным решением, приводящим к созданию образа спектакля. Впрочем, и тут оформление спектакля вряд ли можно назвать безусловным, ибо четвертая стена будет существовать лишь в воображении актеров и зрителей. Ведь если выстроить в «натуре» эту сцену, придется отказаться от показа спектакля. Значит и эта, самая безусловная декорация, оказывается все-таки условной. Вот и выходит, что подлинно натуральное оформление можно выстроить разве что в кино, где нет зрителей, а есть всюду проникающая камера. Но тут уже действуют законы другого искусства.

Итак, условность в решении сценического пространства остается единственным выходом для режиссера и художника стремящихся честно и полно решить те художественные задачи, которые на них возлагает посредничество между сценой и зрительным залом. Мы обычно называем спектакль условным только по отношению к спектаклю натуралистическому. Такое деление примитивно. Объединение всех отклонений от натуралистической иллюзорности в одно понятие «условность» – упрощение, опасное тем, что способствует нивелированию режиссеров и театральных коллективов. Условность в «Молодой гвардии» Н. Охлопкова иная, чем в его же «Гамлете». Условность спектакля определить трудно. Она может быть выражена в цвете, в музыкальном и шумовом оформлении, в соединении натурального и условного, как, например, натуральное зерно в спектакле Товстоногова «Три мешка сорной пшеницы» соединяется с расписанным задником ночного неба.

Или музыка. В одном случае музыка и шумы оправдываются тем, что кто-то на сцене или за сценой играет на гитаре, поет, включает радио, телевизор. В другом – оркестровая музыка правдой сценического быта не оправдывается. Ее слышат зрители, но как бы не слышат персонажи спектакля. В третьем – музыка включается в ткань спектакля активно, и действующие лица поют, танцуют, подчиняются ее ритму. Все это разные качества условности. Мера условности выражается в способе общения действующего лица со зрительным залом. Таким образом, в искусстве актера, в работе режиссера все образные средства существуют лишь как конкретное выражение избранной меры условности. Мера условности – это форма движения идейно-образного строя пьесы, форма существования режиссерского замысла спектакля.

 Мера же безусловного (достоверного) наиболее наглядно обнаруживает себя во внешней, декоративной, предметной организации сцены, т.е. в том, что обычно называют бытом. Какие-то пьесы традиция относит к бытовым. Например, пьесы Островского, Ибсена, Горького. К небытовым, можно отнести античных авторов: Расина, Гоцци, Шекспира и т.д. Произведения, относящиеся к бытовым, иногда рассматриваются как второсортные. Необходимо отказаться от предвзятого отношения к этому термину. Ведь слово «быт» с некоторых пор чуть ли не стало бранным. Видимо потому, что это сделали синонимом понятия «бытовщина». А между бытом и бытовщиной такая же разница, как между литературой и литературщиной, театральностью и театральщиной. Быт – не вещи. Это соответствующее стилистике пьесы отношение людей к окружающему их предметному миру, это соответствующая поэтика автора, норма принятых взаимоотношений, обычаев, обрядов. Условность и быт не противопоставляются друг другу. Подлинные предметы быта сами по себе не делают спектакль бытовым. Скрип дверей и хриплый бой часов в спектакле БДТ им. Товстоногова «Мещане» не делают его натуралистическим.

Для некоторых режиссеров полное отсутствие быта – первый признак условности. Но такая условность схематизирует пьесу, делает ее умозрительной, абстрактной. Спектакли, которые играются вне времени (безусловность быта говорит, прежде всего, о времени), сцены ничего конкретного не изображающие, персонажи, не имеющие характеров, ибо они не люди, а лишь озвученные человеческие категории, конечно, условны, условны по форме. В то же время абстрактные костюмы или униформа не гарантируют грубого натурализма и даже патологии в изображении человеческих страстей.

Часто, установив на сцене лестницу, ведущую в никуда, или сложную металлическую конструкцию, не имеющую никаких примет времени, режиссеры дезориентируют зрителя, предлагая ему нечто необъяснимое. Актерам же ничего не остается, как играть настроения, страсти, логические схемы. Исключая из условий игры быт (безусловность) во имя философичности, масштабности проблем, режиссеры превращают полнокровные художественные образы в бесплотные тени. Условия игры, даже самые странные и сложные, не могут отменить правды, ибо безусловность – это атмосфера, воздух пьесы. Именно таким воздухом драмы является безусловность быта. В каждой пьесе быт всегда конкретен, неповторимо индивидуален. Его может быть больше или меньше, но он всегда есть. Он, прежде всего, в принятой системе отношений, в норме поведения людей, соответствующей социальным, сословным порядкам. Сегодня не так, как сто лет назад, принимают гостей, не так ссорятся, мирятся. А ведь именно это и составляет понятие «безусловность» (быт). Исключить безусловность из условий игры можно только ценой выведения спектакля из реалистического ряда.

Говоря о соотношении условного и безусловного, необходимо помнить, что критерием художественности является гармония из трех элементов: мысли, вымысла, достоверности (правдоподобия), где вымысел соответствует условности, достоверность – безусловности.

Уже то обстоятельство, что одни люди смотрят, а другие показывают и есть условность данного искусства. У каждого вида искусства имеются свои правила игры. К бронзовой фигуре нельзя приделать восковой нос от манекена. В изобразительном искусстве мы рисуем на плоскости. Это условность данного вида искусства. Если пренебрегать этой условностью, возникает смешение данного вида искусства с другими. Например, опера «Евгений Онегин» в кино. Здесь смешана природа двух различных искусств. Кажется странным, что Ольга и Татьяна поют, бегая по настоящему полю, среди живых колосьев.

Соотношение условного и безусловного всегда колебалось на разных этапах развития искусства. Понятие «реалистическое» отнюдь не исключает понятие «условное». В то же время минимальная условность не всегда является признаком реализма. Следовательно, главным признаком реалистического является гармоничное соединение трех элементов, о которых мы уже говорили (мысль, вымысел, безусловность).

С проблемой соотношения условного и безусловного в спектакле тесно связаны проблема природы чувств и проблема театральности. Каждый автор имеет свой мир, и, когда мы говорим о мере условности у разных авторов, то мы говорим не только о своих мирах, мы говорим в первую очередь о человеке. И от того, как человек отражает жизнь, меняется способ его поведения, способ его существования в пьесе. Режиссер, которому лень думать на эту тему, скажет: «В каждом авторе должен быть живой человек». Поэтому в работе над каждой пьесой, над каждым автором нужно все делать по системе, т.е. определить события, действия персонажей и т.д. Да, это верно, что всюду должен быть живой человек, но ведь если все пьесы, всех авторов делать одинаково – Шекспира, Мольера, Чехова, Островского, то произведения искусства не получится. Все элементы годятся для разных авторов, но дело в том, что они методологически по-разному должны «вытаскиваться». А методика применения тех или иных элементов системы зависит от меры условности данного автора. Если работать над Мольером, как над Чеховым, то уже на второй день за столом нечего будет делать, ибо мир Мольера – это не мир Чехова.

Когда во МХАТе Кедровым ставился «Тартюф», то спектакль не получился, т.к. он ставился по-чеховски, и все мастерство и тщательность работы над спектаклем втаскивалось в этот чеховский мир. От этого происходило полное смешение, утерялось то, ради чего была написана пьеса. Вместо каскада смешных положений из пьесы была сделана психологическая драма. Верное соотношение условного и безусловного, т.е. правды и той меры условности, которая свойственна данному автору – есть театральность.

Станиславский оставил нам огромное наследие и главное – методы достижения правды – то, что мы называем системой Станиславского. Законы органического поведения актера на сцене остаются незыблемыми, но методика добывания этой правды была разработана Станиславским только в одном плане – плане пьес психологического реализма. Это, прежде всего, Чехов и Горький. Но как только мы попытаемся применить эту методику добывания сценической правды к произведениям, иначе отражающим жизнь, например, в плане гротеска, как только мы попытаемся обратиться к произведениям, скажем, Шекспира, Салтыкова-Щедрина или Маяковского, то, независимо от того что законы органического поведения человека на сцене остаются прежними, мы не знаем, как добывать правду в таких произведениях. Разумеется, и Маяковского, и Шекспира нельзя сыграть без таких элементов, как «оценка», «отношение», «объект» и т.д., нельзя сыграть их и без сквозного действия и сверхзадачи. Все дело в том, что способы добывания этих элементов в таких произведениях становятся иными. Возьмем, например, «Лекаря по неволе» Мольера. Хотя бы сцену избиения Сганареля. Определить здесь все легко: и действие, и все остальное, а вот сыграть нелегко. Определить психофизическое действие того же Сганареля легко и просто, а сыграть трудно. Если мы хотим, чтобы это был Мольер, нужно подчиняться не законам психологического театра, психологической драмы, а законам площадного театра.

Очень трудно бывает найти ту комбинацию, условного и безусловного, которая необходима данному автору, в данном произведении. Что должно быть в данной пьесе условным и что безусловным? Режиссер должен четко в этом определиться. Тут все дело именно в пропорции, т.к. не может быть спектакля, где бы абсолютно все было безусловным или условным. Такой спектакль никому не будет понятен.

Режиссер определяет меру быта, свойственную данной пьесе. И эта допустимая мера быта должна присутствовать в спектакле. Все остальное должно быть условным, но эта условность должна будить воображение в нужном для автора направлении. Если условность не будит воображение зрителя, значит, она разрушает природу драматургического произведения, т.к. привлекает самостоятельное внимание зрителя и этим заслоняет главное – ради чего ставится спектакль.

Главной частью быта является живой человек – актер. Поэтому-то и в человеке надо найти меру условного и бытового (безусловного), которая будила бы воображение зрителя. Если за разговорами и действиями актеров не встают образы, скажем, бюрократов, чинуш и т.д., то грош цена такому представлению – его никто не будет смотреть.

Олег Янковский – великолепный актер прежде всего потому, что какую бы роль он не играл, классическую или современную, за его действиями мы видим нашего современника. В этом и есть комбинация условного и безусловного.

Комбинация условного и безусловного есть в любом произведении, хотя в Чехове, например, ее обнаружить гораздо труднее, чем в цирке, ибо в цирке все более явно, открыто.

Возьмем пьесы Горького и Чехова. Между ними тоже есть разница. Это разница тех пропорций, в каких каждый из этих авторов комбинирует условное и безусловное. Эту разницу необходимо понять. А если взять Горького и Бальзака? Разница между ними заключена не в предлагаемых обстоятельствах, национальных особенностях, а, прежде всего, в способе актерского повествования, определяющего способ актерской игры. Общего у них мало. Но нам надо найти не то, что у них общего, а разницу между ними. Только найдя разницу, мы сможем как-то приблизиться к автору, понять его особенности, что предельно важно для режиссера.

Почему приходится сравнивать Горького с Бальзаком, а не с Мопассаном или кем-то другим? Потому, что у них темы близкие. В России происходили те же самые процессы, что и во Франции, только позднее. Бальзак изображает распад психологии целого общества, целого класса от власти денег, от накопительства и пр. Горький показывает почти те же процессы. Все это очень похоже. Но одновременно с похожим нужно найти разницу. Тогда будет легче анализировать произведение, тогда мы попадем в «волну» данной пьесы, данного автора.

В 40-е — начале 50-х годов XX века, как правило, наиболее распространенной формой театрального зрелища являлся бытовой спектакль. Правда актерского исполнения соответствовала правде сценической «обстановки». Между актерами и зрителями находилась «четвертая» стена. Театры вопреки логике и опыту истории пытались доказать, что безусловность пространства входит в число условий театрального представления. На сцене строились дома, воздвигались корпуса заводов… Скопление, бытовых подробностей размывало образные устои театра. В 1960-х годах театром «Современник был предложен новый критерий театральной правды. Новая форма театрального спектакля, заявленная «Современником» — скрупулезное воспроизведение подробностей сценической жизни – оказалось новаторством по отношению к былому сценическому реализму двух предыдущих десятилетий. Закон безусловности времени обретал новые формы проявления. Прежняя безусловность актерского существования во времени казалась приблизительностью, когда был выдвинут новый критерий – «правда процесса». Трактовка безусловности времени в спектаклях «Современника» характеризовалась сближением времени сценического с подлинным. К трактовке же сценического пространства «Современник» отнесся равнодушно. Упор делался только на актера.

В период расцвета «Современника» появился его антипод – театр Любимова. В программе этого театра решающее место занимала трактовка сценического пространства. В противовес «правде процесса» был провозглашен лозунг театральности.

С самого начала театральность (условность) в спектаклях Любимова отличалась от некоторых других театральных тем, что с помощью пространственных решений режиссер выражал идею постановки. Отбор предметов, создание среды диктовалось замыслом, сверхзадачей спектакля. Таким образом, решение спектакля в пространстве в театре на Таганке становилось непосредственно связанным с содержанием драмы, подобно тому, как в «Современнике» столь же непосредственно связь между содержанием и формой можно было обнаружить в безусловности «правды процесса».

 Между тем, дальнейшее развитие и совершенствование «правды процесса» уже не могло быть плодотворным, ибо переживание становилось самодовлеющим в некоторых спектаклях «Современника». Правда, не подкрепленная театральностью, уже не могла соответствовать потребностям времени.

В это же время Ю. Любимов продолжал серию экспериментов, которые, наконец, завершились спектаклем «А зори здесь тихие…» – значительнейшим явлением современного театра. Новаторство этого спектакля - в новой трактовке пространства. Критерий отбора – образность. Пространство трансформируется по ходу действия. Борта грузовика становятся то лесом, то походной баней, то стенами комнат (в воспоминаниях). Оформление подчинено интересам конструктивной целесообразности. Ничего лишнего. Только то, что необходимо сценическому действию.

Этот принцип, уже входивший в эстетику театрального спектакля, здесь обрел законченное выражение. Оформление становилось не изобразительным, а строительным элементом постановки. Итак, пространство, построенное по принципу целесообразности, не изображающее ничего, кроме того, что оно есть по своей сути, становится образным.

Вот формула театральной условности нашего времени, отчетливо выраженная в спектакле «А зори здесь тихие…». Впервые в сценической практике условность оформления соединилась с безусловностью актерского существования. Это и определило успех постановки. «А зори здесь тихие…» стал спектаклем театрального синтеза. Поэтому его на сегодняшний день можно считать вершиной театральной мысли нового времени, ибо в нем достигнуто динамическое равновесие новой театральности и новой правды, тот синтез условного и безусловного, без которого немыслим современный театр.

**Решение и его реализация (воплощение)**

Решение. Что это такое? Это существование в театральном плане смысла, идейного существа спектакля. Решением может быть психофизическое действие, пластический рисунок, повторение приема, контраст действия, среды и т.д. Найти решение – значит, найти то, что играть в пьесе, сцене, роли и, как главное, найти то, что должно удивить зрителя значительным содержанием впервые раскрытого противоречия.

А.Д. Дикий решение формулировал кратким вопросом: «Чем будем удивлять?».

Режиссерское решение пьесы распространяется на все без исключения сцены и эпизоды спектакля, как логические выводы из взятого в основу противоречия. Верное решение А.Д. Дикий сравнивал с верно взятым направлением в начале построения режиссерской композиции. Он говорил, что если ошибаешься на полградуса, в исходном направлении… на большом расстоянии удалишься от цели на километр. Поэтому он требовал в решениях «абсолютной логики». Отсюда его формула: «Искусство режиссуры – есть искусство логики». Но это – логика, в которой строго последовательно реализуется парадоксальное жизненное противоречие, найденное режиссером в основном конфликте пьесы. Оно значительно, потому, что вызывает множество самых разных ассоциаций. Тогда то, что знакомо зрителю в окружающей его действительности, он видит в многозначном концентрате событий сюжета и в художественных образах действующих лиц.

«Смысл режиссерского решения, — говорил Г.А. Товстоногов, — состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь, образно выразить самое существо содержания пьесы и убедить зрителя в правильности вашей идейной позиции через точное сценическое решение, через его реализацию в актере. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, в беспредельно развивающемся действии, столкновении характеров, в определенных темпо-ритмах. Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору». Решение можно показать, осуществить в спектакле, а рассказ о нем всегда приблизителен.

Приведем пример одного из режиссерских решений Б. Брехта. В последней картине спектакля « Мамаша Кураж и ее дети» совершает героический поступок единственная из оставшихся в живых детей маркитантки – Катрин. Кураж приходит к месту гибели дочери, когда все уже кончено. Безрассудное единоборство человека с войной завершается закономерно трагическим финалом: мать потеряла всех своих детей, среди которых затеяла рискованную войну с войной. Кураж достает деньги, чтобы крестьяне похоронили Катрин, поскольку сама Кураж торопится, боится отстать от войска. И вот, в момент такого горя, Кураж отсчитывает деньги, внимательно выбирая монету: как бы не передать! Казалось бы, в такой ситуации матери уже не до денег. Да, матерям вообще, но не Кураж. До последней минуты в ней борется чувство материнства с духом торгашества, причем последний побеждает.

Конечно, все подобного рода краткие характеристики решений не дают о них полных представлений, да их и нельзя, по сути дела, рассматривать вне связи каждой сцены с общей композицией спектакля. Каждое осуществленное решение – явление искусства, и потому в нем дороже всего своеобразие.

Решение – это то, что обнаруживает, взрывает идейный смысл, содержание спектакля.

Режиссеру необходимо помнить, что в режиссерском решении необходим неожиданный прием, но при этом важно, чтобы этот прием не выходил из природы данного конкретного произведения, из его существа.

Рассказывает Г.А. Товстоногов: «В одном из старых спектаклей была сцена-символ. Герой в душной тесной комнате хочет застрелиться, подставляет револьвер к виску, но вот идет к окну, распахивает его, и в комнату врывается свет, чистый воздух – «жизнь победила смерть»… Этот символ явно придуман, он умозрителен. Второй пример из старого фильма « Мадлен Руж » о жизни Тулуз-Лотрека. Он тоже решает покончить с собой. Он безногий, от него ушла любимая… Он открывает газовую колонку. Садится… Ждет… Перед ним мольберт с незаконченной картиной. Неожиданно он увидел недостаток этой картины, понял, как его исправить и начал работать. Он все больше увлекается, стремясь добиться результата. Он уже давно забыл о своем первом намерении – о самоубийстве. Чувствуется, что ему жарко, душно. Он машинально толкнул и растворил окно. Вот режиссерское решение: аллегория – творчество вернуло человеку жизнь».

Главной фигурой в реализации решения спектакля является актер. Поэтому огромное внимание режиссер должен придавать работе с исполнителем.

**Работа с актером (исполнителем)**

На этом этапе начинается осуществление сложнейшего синтеза человека и драматургии на сцене. Режиссер переводит драматургию на язык сценического действия, он является полноценным художником, т.к. находит выразительные средства, соответствующие одному виду искусства в другом. В этом переводе идеал теоретически недостижим. Отличие режиссеров друг от друга именно в мере приближения к этому идеалу:

А) В практической работе сразу происходит столкновение между идеалом (как режиссер видит образ, каким он должен быть) и актером. У актера две стороны: объективная – его объективные взгляды, дающие режиссеру надежду на приближение к идеалу. И субъективная – это человек со своим мировоззрением и со своим характером. Здесь режиссер встречается с сопротивлением и в объективных и в субъективных качествах. Задача режиссера – пробиться через субъективное к объективному. Это и есть индивидуальная работа с исполнителем. Самый главный процесс здесь, здесь главная забота – как слить субъективное с объективным, точнее, как первое подчинить второму.

Надо помнить о том, что режиссура есть человековедение, ибо орудие ее человек.

Б) С чего надо начинать, когда уже есть коллектив?

Не объяснять, не убеждать, а увлечь, заразить, взволновать. Каждый должен знать свою функцию объективно, т.е. с точки зрения зрителя. И если исполнитель считает неважной функцию своего героя – надо либо переубедить его, либо поменять исполнителя, либо вычеркнуть роль. На этом этапе заражения не надо жалеть ни времени, ни сил. При этом увлекать не тем, как это будет выглядеть, а тем, что мы будем выражать в спектакле. Самое гибельное здесь – ведущая к катастрофе «болтовня по поводу».

В) Драматургическое произведение является отражением какой-то определенной жизни. Но в пьесе режиссер имеет только текст, слова персонажей. Он должен помочь актеру увидеть ту жизнь, которая отражена в этой пьесе, которая лежит за текстом, увидеть время, людей, эпоху. При этом режиссер должен не рассказывать об эпохе, а стремиться все это сделать ощутимым. Одним словом, имея пьесу, режиссер должен уметь сделать из нее роман. Увлекать актера-исполнителя надо только с позиции жизни.

Г) Режиссер должен уметь возбудить фантазию актера вокруг того, что с ним происходит сегодня, сейчас, в настоящем.

Весь этот поиск должен идти на основе импровизации. То есть работа с актерами и есть импровизированный поиск, приближающий нас к постижению психофизического действия, которое при этом должно логически развиваться. Почему? Потому что мы живем в беспрерывной смене событий. Как это делается практически?

На встрече с режиссерами театров Товстоногов рассказывал: «… сцена в трактире «Кабанья голова» из «Генриха IV» Шекспира. Там, как вы понимаете, розыгрыш Гарри Фальстафом, в нем участвуют все присутствующие в кабачке, у каждого свои симпатии, кабачок раскалывается на две партии; идет веселая схватка … И вот мы, еще не зная текста – (основополагающие обстоятельства – Н.Щ.) – это была первая репетиция на сцене – точно определили те восемь или девять событий, которые происходят в этом трактире, и что каждый из участников (а их было довольно много) должен в каждом делать. Забудем о шекспировских словах. Попробуйте сыграть эти события сами. И так как Гарри и Фальстафа играли актеры, в высокой степени владеющие даром импровизационного поиска, то все актеры, заразившиеся этим состоянием, немедленно подключились, и вся сцена была прекрасно сыграна своими словами. Более того, я вам скажу, что потом, когда мы это перевели на Шекспировский язык, и такой она вошла в спектакль, мы ни разу не смогли достичь той высоты, как на этом первом этапе».

Режиссер должен иметь способность создавать возможность для импровизационного поиска, иначе его методика, какой бы хорошей она ни была, превращается в догму. Это нужно уметь делать на основании имеющегося текста, ибо это есть событийно-действенный анализ. И здесь, на этом этапе, для режиссера важно не дать исполнителю уйти в сторону своей фантазии. Для актера импровизация – это, умение на основе существующего текста и постоянных ключевых мизансцен каждый вечер играть по-новому: так, как будто поступки рождаются сейчас, в тот момент, когда он действует, а слова произносятся в первый раз, умение разрушать ощущение заведомой предварительной подготовленности, освобождать естественное течение сложного жизненного потока.

Самое опасное в действенном анализе при импровизационном методе репетиций – метод «заклинания», когда актеру говорят: «вы его не любите… любите… любите сильнее и т.д.»«

И еще. Важнейшим моментом в работе является распределение ролей. Начинать надо с того, чтобы распределить роли на «Сборную мира»

#### Темпо-ритм спектакля

Темпо-ритм. Что это такое?

Темп – скорость выполнения действия.

Ритм – внутренняя интенсивность жизни.

В спектакле эти два момента взаимосвязаны и взаимозависимы. Соотношение темпо-ритмически организованных частей между собой создает ритм спектакля. В жизни человека нет ни одной секунды, когда бы он ни находился в определенном ритме. Ритм поведения человека в данный момент — это степень интенсивности выполнения им действий, это пульс жизни.

Соотношения ритма и темпа в жизни человека могут быть многообразными. При зарядке, например – высокий темп и никакого ритма. Смена ритма происходит в момент оценки.

Соотношение темпо-ритмов действующих лиц в событии называется ритмом события.

Темпо-ритм спектакля связан с открытием сверхзадачи режиссером. Ритм времени, услышанный художником, является основным раздражителем, особенно в начале работы над спектаклем. Далее этот ритм перерастает в услышанный режиссером темпо-ритм будущего спектакля. Этот ритм режиссер обязан сформулировать для себя, осуществив его в композиционном построении спектакля.

**Композиция спектакля**

Вся предыдущая работа режиссера приводит к тому моменту, когда надо все соединить вместе. Этот процесс в работе режиссера называется композицией, ибо спектакль для режиссера является своего рода сценическим сочинением. На этом этапе в работе режиссера должно наличествовать композиционное умение привести к сценическому единству многообразие тех средств, которыми режиссер добивается реализации своего замысла.

Композиция – это овеществленный ритм. Это атмосфера, которую создал режиссер через триаду: жанр, способ существования и среду. Это реализация решения спектакля, т.е. весь комплекс раздражителей, применяемых режиссером.

Для закрепления художественно-образной структуры композиции необходимы художники, композиторы, балетмейстеры и т.д.

Начинающий режиссер должен увидеть композиционную среду, в которой будут совершать свои поступки персонажи. Доказать в работе, почему взят именно этот художник, а не другой.

Идеальным представляется решение спектакля по пьесе В. Розова «В день свадьбы», поставленного А. Эфросом. На сцене масса цветов и досок. Актеры по ходу действия пилили доски, заколачивали гвозди, сбивали столы, скамейки и т.д. Шла подготовка к свадьбе. Публика видела реально возникающие стол, скамейку, другие предметы. От того, что происходило на сцене, в зрительный зал шла такая пронзительная правда, а актеры были настолько правдивы и естественны, что зрительный зал оказывался полностью захваченным происходящим. Достигалось идеальное соотношение условного и безусловного.

Аналогичные требования режиссер предъявляет композитору, балетмейстеру… Важно, чтобы они были постановщиками — единомышленниками, понимали и проникались его замыслом.

Структурно театральное зрелище – спектакль – создается режиссером постепенно, в процессе репетиций, но параллельно с этой практикой у него зреет план соединения отдельных частей в общее целое. Режиссера заботит гармония текстового и пластического формовыражения, сочетание декорационного, музыкального и пластического рядов, синтез живой и неживой актерской плоти с психологическим содержанием пьесы. Занимаясь композицией спектакля, режиссер задает себе тысячу вопросов, касающихся распределения обязанностей для художника и композитора. Он думает об акцентах и находках в будущем спектакле; ищет правду чувств действий и поступков для персонажей; устанавливает связи между всеми событиями и характерами; отрабатывает световую палитру; следит за неточностями актерского существования и на ходу исправляет все ошибки; борется за импровизационное актерское существование на сцене; находит опорные мизансцены; объясняет непонимающим обязательность и необходимость своего видения; стремится к логическому и выигрышному, с точки зрения будущего спектакля переходу одного события в другое; заботится об ансамблевости всех участников спектакля; отвлекается на массу побочных вопросов технического порядка; страдает от не получившихся моментов спектакля и радуется получившимся; бегает кричит, волнуется, шепчет, дергается, молчит, убеждает и снова шепчет и кричит, кричит и шепчет… И все это с одной целью – добиться полнокровного художественного образа спектакля.

**Образ спектакля**

Итак, реализовав все вышеперечисленные компоненты, связанные с воплощением замысла режиссера, мы придем к образу спектакля. На этой проблеме хотелось бы несколько подробнее сконцентрировать внимание начинающего режиссера.

Для того, чтобы яснее представить, что же такое образ спектакля, как он создается, нам придется на время отвлечься от театральной практики и обратиться к общей теории художественного образа. Бытие художественного образа не начинается и не заканчивается на стадии произведения искусства.

Художественный образ, прежде всего, явление идеальное (субъективное). Он принадлежит сфере сознания художника, зарождается и формируется в нем и только после этого получает свое «вещественно предметное бытие» в произведении искусства, чтобы перейти через него во вторую стадию своего идеального бытия – в сознание воспринимающего произведение человека. Без этого перехода, без возврата в идеальную форму, художественный образ не является реализованным, не становится фактом общественного сознания. Поэтому интересно рассмотреть художественной образ именно как процесс от момента его зарождения в сознании художника до его общественной реализации в восприятии публики, рассмотреть художественный образ как динамическую систему, осуществляющую себя во времени.

На сцене за фактом встает явление, обобщение. Такова природа театра. У каждого человека в общей или меньшей степени существует воображение. Именно к этому свойству человеческой природы и адресуется искусство. Зрительные, слуховые, литературные ассоциации воздействуют на человека, на его воображение. Воображение в той или иной степени определяет характер дарования художника-режиссера, меру его таланта. Для создания любого художественного образа нужно обладать развитым воображением. У одних людей воображение находится на той стадии, когда они способны воспринимать произведения искусства. Это зрители. Но есть люди, которые обладают таким богатым воображением, что способны создать художественные ценности. Это люди искусства.

Значит, для воздействия на чужое воображение нужно иметь в достаточной мере развитое собственное воображение. Искусство – определенный способ отражения действительности. Это когда в результате деятельности человека возникает эстетическая ценность.

Как мы знаем, гармония трех элементов: мысли, вымысла, достоверности рождает художественный образ. Мера таланта режиссера зависит от силы гармонии в нем этих трех элементов. Художественный образ рождает ту или иную заразительность, и степенью этой заразительности определяется качество художественного произведения.

Выделим в качестве основных стадий бытия художественного образа следующие:

- Образ-замысел – первоначальная стадия бытия образа в сознании режиссера. Это стадия сама есть процесс. Она может быть разделена на две следующие фазы: предобраз — самое первое представление о будущем произведении и образ — замысел как таковой, уже подвергнувшийся известной мысленной разработке. В ходе создания спектакля образ-замысел, как правило, подвергается изменениям, сохраняя при этом свою качественную определенность.

- Образ-восприятие – стадия существования произведения в психологическом акте воспринимающего его человека, процесс перехода объективной реальности (произведения) в субъективный образ – восприятие. И эта стадия бытия художественного образа также является протяженной во времени.

- Образ-спектакль (или образ-итог) — формирование итогового представления о произведении на основе образа-восприятия, мысленное обобщение, идеальный концентрат произведения, складывающийся и хранящийся в индивидуальном и коллективном сознании людей. Образ спектакля и есть итоговый образ в театральном искусстве. Но начинается все с образа-замысла. От него до итога — большой путь.

Замысел возникает, как некая конкретность, как предвидение будущей целостности произведения. И это предвидение уже имеет определенную структуру, организацию, обладает качеством обобщенности, сжатости. Здесь нас пусть не смущает то обстоятельство, что образ-замысел не вполне ясен, что в нем присутствует элемент неопределенности.

Как же рождается образ-замысел спектакля?

Для дипломного спектакля была взята пьеса Ф.Г. Лорки «Дом Бернарды Альбы». У каждого героя пьесы своя трагедия. Главного героя нет, все главные.

Через рассуждение (анализ) режиссер рисует начало, отдельные сцены финала. Он уже видит их как бы на сцене, в своем воображении.

Рассуждаем. Прежде всего, это пьеса двойного смысла. Один смысл – тщательно срежиссированный спектакль для посторонних: похороны Антонио и грядущие восемь лет траура по нему, визит Пруденссии, свидание с Ангустиас, и, наконец, завершающая пьесу торжественная постановка: младшая дочь Бернарды умерла невинной. «Отнесите ее в комнату и оденьте как девственницу. И пусть на рассвете в церкви звонят колокола», — приказ Бернарды. Другой смысл изредка вклинивается в первый. Это тайная драма персонажей, проявляющаяся, прежде всего в молчании, недомолвках и сговорах, репликах в сторону. Это то, что никто не должен видеть и знать: пропажа фотографии, соперничество сестер, любовь Аделы и ее самоубийство.

Параллельный ход и обязательное сплетение этих действий нагляднее всего представлены в монологе служанки о смерти Антонио – едва завидев соседей, собиравшихся на поминки, она переходит от своих воспоминаний к ритуальным воплям.

Лорка подчеркивает двойственность жизни этого дома – естественность в нем лжи и противоестественность правды. Конфликт трагедии неразрешим, ибо зло мира, воплощенное в Бернарде, не кончается за стенами ее дома. Хранительница и раб того порядка, который не ею был установлен, Бернарда говорит: «Я не думаю. Есть вещи, о которых мы не можем и не должны думать. Я приказываю». Угнетенная Бернарда, не посягает на внутреннюю свободу, но тем не менее дочери и Пенсия порабощены ею и духовно – все они отравлены ядом ее фарисейства. И даже Адели в начале пьесы живет так, как заведено в этом доме – ябедничает, подслушивает, выслеживает. Любовь потом учит ее иному – великодушию, самозабвению и смерти.

Из дома Бернарды есть два выхода – безумие или смерть. И в пьесе Бернарде не случайно не подвластны лишь двое – безумная мать и влюбленная дочь. Песни Марии Хосефы – тот мир, о котором тайно мечтают дочери Бернарды; когда безумная просит выпустить ее из дома, она говорит о том, о чем они молчат. Но сестры над ней смеются, запирают ее: никто не предполагает в безумной старухе самого себя через тридцать лет.

Дом Бернарды – тюрьма в тюрьме. Но тюрьма не только это селение, но и вся Испания. И зловещий приказ молчать, не только эхо прошлого, но и тень грядущего.

Как видим, рассуждения постепенно переходят в видение отдельных моментов будущего спектакля: тюрьма, песни безумной старухи, доносы, подслушивание, выслеживание, влюбленность и т.д. В воображении возникает начало спектакля: наклонный помост-арка для схватки. Пустынно на темном дворе. Лишь сзади огромные ворота, ощетинившиеся остриями нацеленных в небо кольев…

Затем слышится трепет ветров, подобный пугающему хлопанью крыльев ночных птиц, ворота распахиваются, из них появляется черная шеренга одетых в траурные одежды женщин, наступающих на нас, как темная стена.

Сплав мысли и видения – таково начало. У режиссера образ-замысел включает в себя видение будущего спектакля – пусть еще не ясное, расплывчатое, порой видение какой-то детали, «ключевого образа», картины, но обязательно видения. Иначе и быть не может, ведь предстоит создание целого спектакля.

Продолжаем. Вестницы и спутницы смерти с пением заупокойных псалмов заполняют едва ли не все пространство. Бернарда устраивает поминки для того, чтобы взнуздать все чувства, втиснуть живую жизнь в не менявшиеся законы, как в прокрустово ложе. В будущем спектакле важен ритм колокольного звона, трепет вееров, звуков произносимой молитвы. Каждый обязан идти в этом ритме в ногу. Пяти дочерям Бернарды не дано зажить обыденной жизнью – не успеют закончиться поминки, как хозяйка заявит: «Восемь лет, пока не кончится траур, в этот дом и ветру не будет доступа. Считайте, что окна и двери кирпичом заложены».

… Уйдут обмахиваясь в унисон веерами гости и Понсия со служанкой запрут ворота на огромный засов. Для, Бернарды поставят кресло-трон, который будет одиноко возвышаться на пустынной сцене. Понсия вынесет маленькую скамеечку и сядет у ног Бернарды, у подножия трона. Одетые в черное, дочери Бернарды появятся из боковых кулис, как из щелей или тюремных коридоров. На помосте-полу, разделенном на светлые и темные квадраты, они покажутся фигурками на шахматной доске – центре борьбы…

…Адела в конце первого акта будет самозабвенно кружиться в танце – вызов траурным цветам. Во втором акте она, выхватит спицы из рук Понсии и внезапно воткнет их в грудь манекену, на котором будет висеть подвенечное платье Ангустиас. Согласно древнему поверью – порча платья невесты навлечет на нее беду. Месть Аделы будет иметь магический смысл.

… В конце спектакля Понсия и служанка стоят по обе стороны ворот как стражницы сурового царства Бернарды. Бернарда соберет домочадцев на ужин. Они усядутся за длинным параллельным столом, образуя композицию, как в «тайной вечере». Но дочки начнут выходить из повиновения. После самоубийства Аделы, они кинутся на мать, та их будет расшвыривать. Они будут падать веером в белых ночных одеяниях вокруг Бернарды, одетой в черное, и мы услышим шелест вееров – крыльев смерти.

Итак, в сознании художника возникает образ – замысел как предвидение и как цель, к которой будут направлены все усилия участников спектакля. На практике, уже на этом этапе, его порой называют «Образом спектакля». Образ спектакля и есть запрограммированный на стадии замысла итог спектакля, его результат.

Роль образа-замысла необычайно важна, во многом определяющая, но при всем этом образ-замысел в процессе работы над спектаклем обязательно в чем-то меняется, эволюционирует, обогащается. (Даже точно угаданное целое в процессе реализации, в процессе превращения в реальное, тело спектакля меняется по причине взаимодействия с актерским материалом, со всей конкретностью создаваемого спектакля). Здесь, разумеется, играют свою роль и случайности, которые так или иначе возникают в процессе работы над спектаклем.

Сформировавшийся в сознании образ-замысел руководит всем ходом создания спектакля, он стоит между постановщиками и всем будущим спектаклем как его закон.

Еще находясь в стадии формирования, образ спектакля указывает нам, что режиссер и художник осознанно формируют его, организуют его развертывание. Напомним, что подобное становится возможным, коль скоро в образе-замысле имеются данные к развитию, к движению. Как бы изобретательно и красиво не было придумано и сделано оформление, но если оно не способно участвовать в действии, помогать ему, не способно к взаимодействию с актерами, со всем рисунком спектакля, со всеми другими компонентами, оно не вырастет в образ спектакля.

Сценическое оформление создается согласно общей концепции спектакля, оно формирует его пространство, насыщенное цветом и светом, указывает место действия пьесы, дает самому действию историческую, социальную, психологическую характеристики.

Театр есть действие. Только в развитии создается целостность спектакля, целостность образа. Но для того, чтобы процесс выступил как целостность этого развития в восприятии зрителя, нужно, чтобы ему предъявили нечто, с чем он будет сравнивать дальнейшее и оценивать изменение, развитие данного начала. Вероятно, сегодня можно сказать: целое это то, начало, и конец чего объединяются в едином поле восприятия.

Однако есть и другой срез художественной целостности: единство и гармония всего того, что в данный момент находится на сцене и того, что видит зритель – соподчиненность всех частей, взаимная обусловленность их, выделение главного и его связей со второстепенным, ясность, читаемость этой композиции. Кроме того, есть и другие условия художественной целостности спектакля – единство исторической конкретности в той ее мере, которую избрал для себя режиссер.

А главное, это целостность художественной идеи, значительной и крупной, имеющей внутреннюю потребность к развитию. Целостность образа спектакля, вобравшего в себя эту идею и соединившего ее с целым рядом конкретных и точных видений, в которых предугадывался пластический облик спектакля. Предстоящее развертывание его идей, смена впечатлений, повторение их, внутренние рифмы форм и мыслей – рефрены, припевы – и беспрерывное их развитие вплоть до финала спектакля, до завершения поэтической мысли, высказанной здесь, сейчас. Мысли завершенной и открытой одновременно, ибо она рассчитана на восприятие, на новую жизнь в зрительском сознании, на постоянное соотнесение ее с живой действительностью.

В осуществлении образа спектакля самое страшное – это впасть в стилизацию. Стилизация это отбор штампов. Например: Венеция. Наше штампованное представление о ней – это обязательно гондолы, каналы, фрески гондольеров. А между тем каналы эти грязные, туда бросают мусор, корки от фруктов, окурки…

Еще пример. Постановка «Бориса Годунова» в Большом театре. На сцене был сооружен настоящий кремль, такой, каким мы его видим, каким рисуют на конвертах, этикетках, одеколоне, спичках и т.д. Это стилизация. В Санкт — Петербурге же, в постановке Мариинского театра, Кремль совершенно иной. Он окружен лесами. Идет строительство Руси. На полу бревна, на которых балансирует новая Русь. Создается впечатление трясины, грязи, из которой вырастает обновленная Русь. Актеры, балансирующие на бревнах, создают впечатление беспрерывного трудового процесса. Кто-то может сказать, что Кремль тогда не ремонтировался. Это совершенно неважно, поскольку эти строительные леса – образ, отвечающий теме спектакля – теме обновления Руси.

Первое попавшееся представление и есть стилизация. Контрастное противоречивое переплетение явлений жизни – это искусство.

Режиссер З. Корогодский и художник А. Фрейберг в постановке, того же «Бориса Годунова» на сцене Санкт — Петербургского ТЮЗа предложили сконцентрировннуаю образную форму реальной среды, в которой будут происходить события трагедии, для выражения одной из существенных ее тем – темы войны. Характерно, что в аспекте этой темы прочитал в свое время пушкинскую трагедию и В. Мейерхольд. «Главное в «Годунове» — война», — говорил выдающийся режиссер на репетициях задуманного им спектакля.

В решении Корогодского – Фрейберга сценическое пространство замыкала крепостная стена, образующая площадь, засыпанную пушечными ядрами. Соотношение дробности, подвижности круглых черных ядер и сплошного монолита светлой стены создавало острый и емкий образ. В результате рождалась грандиозная специфическая метафора, которая раскрывала тему России, раздираемой войнами и междоусобицами…

Как видим, в зависимости от трактовки произведения, возникают совершенно разные образы спектакля на основе одного и того же произведения.

Приведем еще один пример, в котором сценографический образ спектакля создается как многосложная, содержательная структура, развивающаяся в процессе сценического действия. Это спектакль по пьесе В.С. Вишневского «Оптимистическая трагедия» театра им. Ленинского комсомола постановке М. Захарова.

В фойе зрители встречали фотографии реальных прототипов героев спектакля. Эти документы истории, запечатлевшие лица рядовых бойцов революции, тех, кто отдал за нее свою жизнь, образовывали своего рода мемориальный коридор. Следуя по нему, зритель как бы входил в атмосферу эпохи, а затем и в сам спектакль, потому что коридор этот вел из фойе в зрительный зал. Там лента фотографий тянулась к сцене и уходила в ее глубину. Заданная фотографиями документальная конкретность и подлинность получали продолжение в костюмах, в которые одела персонажей художница В. Комова, и в отдельных предметах функционально необходимой по действию мебели.

Что же касается места действия, то оно предельно обобщено. По словам режиссера спектакля, М. Захарова, они с художником стремились к тому, чтобы зритель увидел «расплавленную, обгорелую землю нашей многострадальной и великой истории». Ощущение расплавленной, обгорелой земли передавал слой черной, обожженной, оплавившейся стружки, которой был засыпан сценический планшет. Создавался образ некого метафорического «пепелища», оставшегося после прошедших здесь сражений. А в глубине сцены возвышались мощные известковые скалы, словно вылепленные вечностью. Этот эпический пейзаж переводил документально-конкретный мемориал, заданный фотографиями реальных матросских лиц, в масштаб поистине глобальной обобщенности. Сила художественного воздействия спектакля во многом и определялась сплавом столь высокой обобщенности места действия с живой конкретностью, точной жизненностью режиссерской трактовки и актерского исполнения действующих лиц трагедии. Причем сила этого воздействия в процессе развития спектакля постепенно возрастала.

Поначалу это ощущалось лишь подсознательно. И только ближе к финалу зрители понимали причину: оказывается, пространство все время незаметно уменьшалось. Оно сжималось медленным, по миллиметру, движением из глубины сцены мощных известковых скал. В финале они выдвигались на самый передний план и воспринимались уже как величественные стелы. Прижавшись к их светлым поверхностям, застывали в последнем мгновении погибшие бойцы революционного матросского отряда во главе с Комиссаром.

Воплощением образа спектакля (образа-итога) и заканчивается работа режиссера над спектаклем.

Итак, подводя итоги, вышесказанному отметим, что постановочный план необходимо осуществлять в следующей последовательности:

1.Обоснование выбора пьесы.

2.Анализ пьесы (литературоведческий)

- проблема

- тема

- идея

- жанр

3.Перевод пьесы в другой вид искусства (спектакль)

4.Режиссерский анализ пьесы (1-й этап)

- ведущее предлагаемое обстоятельство

- исходное событие

- центральное событие

- главное событие

- сверхзадача

- сквозное действие

- конфликт (с определенными предметами борьбы)

Режиссерский анализ пьесы (2-ой этап), (разрешение идеи режиссера)

- жанр спектакля

- способ существования

- среда

- атмосфера

5.Решение и реализация

- работа режиссера с актерами (исполнителями)

- темпо-ритм спектакля

6.Композиция спектакля

- соединение частей в целое

- работа с художником

- работа с композитором

- работа с балетмейстером

- образ спектакля

Студент-дипломник в отчете по постановочному спектаклю должен представить подробный анализ каждого этапа работы по реализации спектакля. Особое внимание необходимо обратить на объективные и субъективные причины, которые могли бы помешать полному осуществлению замысла.

В отчете необходимо представить план работы в период создания спектакля.

К постановочному плану должны быть приложены следующие документы:

1.Афиша спектакля.

2.Программа спектакля.

3.Эскизы оформления.

4.Музыкальная партитура.

5.Рецензия на спектакль.

6.Фотографии.

7.Материалы по работе с творческим коллективом, расписание репетиций, дневник режиссера.

Объем исследовательской работы (постановочный план спектакля) для одноактной пьесы должен составлять 1,5 печатных листа, т.е. 30-35 страниц машинописного текста, для многоактной пьесы – 3 печатных листа или 60-70 страниц машинописного текста.

**От замысла к воплощению**

Рассмотрим, как у режиссера из обрывочных размышлений и видений складывается концепция спектакля, ее практическая реализация, иными словами, проследим путь, который проходит режиссер от замысла к воплощению. Конечно, путь этот сугубо индивидуален и каждый режиссер идет своим собственным путем, но общие принципы подхода от замысла к воплощению для всех одинаковы.

На втором курсе режиссерского отделения для курсового спектакля была выбрана пьеса Ж. Ануя «Антигона».

Размышление режиссера.

… У Софокла проблема – человек и государство. Креон – государственность. Антигона – семейно-родовая традиция.

… Для меня – исследование источников подвига. Что это такое? Как и во имя чего человек совершает, вернее способен совершить подвиг. Природа Подвига.

В «Антигоне» — спор о том, как жить? Имеет ли право человек идти на компромисс с совестью? Разговор о долге. Пьеса – диалог. Диалоги – раунды. Каждый раунд – бой за жизненную позицию.

Меня сегодня волнует социальная и гражданская активность людей, в данном случае студентов. Этим обусловлен выбор «Антигоны». Для учебного процесса – проблема сценического поединка.

… Пьеса – спор. Наивысшая точка – диалог Антигоны и Креона. Здесь до конца раскрывается психология правителя, ложь его «демократии» и сложная связь между его правлением с тем, что пытался утвердить в своем государстве Эдип.

… Антигона гибнет потому, что не согласна говорить и поступать так, как нужно кому-то. Она хочет поступать так, как думает сама. Она не может согласиться на добропорядочную ложь. Она родилась, чтобы нарушить своей смертью добропорядочное правление Креона. Без места Креон – ничто. Он уверен, что правитель — единственный, кто должен знать правду.

… У Ануя персонажи делятся на максималистов-романтиков, созданных для того, чтобы осуществить свой порыв к свободе, и людей компромисса, предназначенных для обыденной жизни. Здесь конфликт между теми, кто сказал обществу «да» и теми, кто сказал «нет», между двумя породами людей. Одни – герои, рожденные для подвига. У них есть только мгновение – ослепительное и грозное. Другие – сытые люди, у которых все есть, все налажено, заведен порядок, они едят сытно, рожают детей, подсчитывают доходы, невзирая на войны и мир. Их трудно представить себе мертвыми.

Героев же легко представить бледными, мертвыми, с раной в сердце.

Для Креона подвиг Антигоны – фарс. В спектакле надо выразить фарсовую сущность здравомыслия Креона. Креон политик — работяга.

… Главное в Антигоне – естество нормальной человеческой личности, которую не подчинить, не подмять под свои каноны Креону.

… Внутренний конфликт Креона – взаимоотношение сильного и умного человека с тем рабством, в которое он сам когда-то добровольно пошел. Возвращение к служебным обязанностям — рок. Издав закон, Креон становится его рабом.

… Трагическим конфликтом спектакля должен стать тот факт, что души Антигоны и Креона несовместимы, разноприродные, и нет силы, способной их примирить.

… Чтобы пойти на смерть, Антигона должна не изменить самой себе. Короткий отрезок жизни Антигоны, проходящий перед нами – постепенный, мучительный, кровавый отказ от всего, что она любит. Но сила ее и сущность в том, что она любящая натура.

… С одной стороны защита полноты бытия (Антигона), с другой сведение прав человека к Табели о рангах (Креон).

…Уродливому миру делячества и мещанских условностей противостоит в пьесе наивное детское, импульсивное. Отсюда символ чистоты – детская лопатка или белое подвенечное платье (так никогда и не надетое).

… Господство мещанского стандарта превращает в банальность самые высокие чувства. Мир взрослых мещан и мир чистых молодых душ.

… Вся власть Креона зиждется на демагогии и устрашении. На подавлении человека. Он и себя подавил, станет ли считаться с чужими жизнями. Креон признает свое нравственное поражение. Он казнит Антигону, ибо убедить ее он не в силах.

Счастье, которое предлагает Антигоне Креон, для нее позорно. И она отвергает его. С точки зрения здравого смысла поступок Антигоны безрассуден. Для нее или все, или ничего. И она выбирает смерть.

Напомним фабулу пьесы.

Наследники престола Фив, сыновья Эдипа, Этеокл и Поленик убили друг друга, не поделив царский венец. Креон, принявший власть, отказывает в погребении Полиника, обвинив его в предательстве родного города. Несмотря на приказ, Антигона совершает над телом брата прощальный обряд – погребение. За нарушение приказа она приговаривается к смерти. Ее возлюбленный Гемон разделяет участь невесты, он сын Креона и Эвридики. Царица Эвридика, узнав о смерти сына, убивает себя.

В связи с возникшими мыслями по поводу «Антигоны», часть из которых была приведена, выше в воображении стали возникать отдельные разнородные видения тех или иных сцен, событий, сценографических моментов, словом, заработало воображение.

То что, возникло в воображении:

… Круглая площадка выдается в зал. В середине большой серый ковер, в центре которого красный круг для борьбы.

Фрагменты античных колонн или одна колонна, меняющая по ходу действия свое место. Она может разбираться на куски, в разобранном виде колонна может превращаться в различные предметы, например в сиденье.

Большая греческая амфора.

… Шумы – звуки мчащихся автомобилей. Визг тормозов. Это начало. Далее, перед концом – взрыв (столкновение машин). Скрежет железа, взрыв, тишина. Издали приближение «скорой помощи» с сиреной. Приехала скорая помощь и в самом конце опять тишина.

… Антигона во время ссоры с Исменой (сестрой) срывает с нее ожерелье. Та собирает бусинки. А ведь разговор идет о казни сестры. На этом строить всю сцену. (Исмена собирает и ведет всю сцену). Антигона прекращает спор и презрительно наблюдает за сестрой. Последнюю бусинку Антигона находит сама и вручает сестре, затем завершающая реплика Антигоны: «Иди спать…».

… Антигона не может вынести установленный Креоном порядок. Он для Исмены.

… Сцена Антигоны и стражника. Утром Антигону должны казнить. И вдруг она рассмеялась, – неужели никто не узнает про ее, жертву и все опять будет по-старому. В финале сцены опять всплеск страстей и все заканчивается. В этой сцене внешне никакого движения, внутри – вулкан чувств и мыслей. Или состояние прострации?

Финал. Антигона – ощущение страха, одиночества. Потом обрадовалась: рядом стражник, живой человек. Сейчас она попросит его передать последнее письмо Гемону. За это – золотое кольцо. Стражник, ищет, куда его спрятать и затем глотает. Он ведет Антигону на цепи, как собачонку, затем прикрепляет за какой-то крюк. Вся сцена со стражником – она на цепи.

Антигоне надо с кем-то говорить, иначе можно сойти с ума, т.к. перед ней – смерть, а она совсем юная. А стражник при этом что-то жует, может быть, орехи. Вместе с тем он обезумел от страха и жадности – куда спрятать золотое кольцо – в ботинок, мундир,… и, наконец, глотает.

… За Антигоной пришли. Она растерялась, стала всовывать стражнику письмо (предсмертное для Гемона), он закричал на нее и отвернулся. Ограбил и предал…

Уходя, Антигона повернулась к нему и во взгляде ненависть, лицо искажено улыбкой. Быстро закрыв лицо руками, вышла.

Ограбил беззащитную.

… Музыка. На сцене трагедия, а в музыке свет, пастораль. Рихтер играет Шуберта.

… Прожектора видны зрителю, направлены на круг где будет борьба. В финале резко изменить музыкальное сопровождение.

… Входит хор. Он одет в белые хитоны. Антигона в черном платье. Или наоборот.

… Первый выход Антигоны. Выход на цыпочках, босиком, держа сандалии в руках.

… Креон слышит донесения за спиной. Слуги, но без них он не может. Стражник в сцене с Креоном умирает от беспамятства. Креон передергивается от брезгливости.

… Главная сцена Антигоны и Креона. Внезапный жест Креона, когда он проводит рукою по коленям Антигоны, говоря, что ей не мешало бы потолстеть, чтобы родить ему здорового внука, передергивает Антигону.

Разговаривая с Антигоной, Креон закуривает и переходит с места на место, переносит с собой черно-коричневую вазу, пока, наконец, не стряхивает в нее пепел.

… Финал – одинокий звук трубы, на этот звук накладывается скрежет жуткой уличной катастрофы. И тишина.

… Алтарь в центре круга – лобное место.

… Хор. Приглушенное мычание постепенно перерастает в мощное звучание. На этом фоне возникают резкие выкрики. Используется пластика, танец, борьба. У хора в руках посохи (а может что-то иное).

В момент решения судьбы Антигоны, хор, бросив посохи, корчится в позах неутешной скорби. Отдельные монологи сцены могут прерываться стенаниями, комментариями хора.

Последний уход Антигоны – распластанные тела членов хора кажутся телами погибших. Ритуал оплакивания (найти в финале место) достигнет апогея. Неподвижные фигуры воскресают, немая смерть переходит в неистовый танец скорби. Когда все заканчивается, участники хора неторопливо снимают с себя темные (или белые) одежды, складывают их по краям сцены. Оставшись в белом, хоревты постепенно оседают на землю, пока не оказываются распростертыми на ней. И по мере того, как содрогающаяся масса хоревтов, одетых в белое, склоняется все ниже, из глубины сцены также медленно поднимается серебристо-золотая фигура Антигоны.

… Есть момент, когда хор хватает посохи, как бы желая расправиться с Креоном.

… А может быть, до половины высоты, сцену, спереди закрывает жесткое полотнище, точно такое же, как задник. Оно не раздвигается. Оно поднимается. Быть может, оно висит слегка под углом к полу. Вначале темнота. Потом этот полу занавес поднимается и открывает голое, залитое слепящим светом пространство сцены, существующее как бы вне времени. Что-то похожее на вспышки молнии. Потом снова темнота, музыка. А на фоне музыки в темноте готовится начало спектакля.

… Антигона – беспрерывное прощание: с кормилицей, сестрой, Гемоном, с детством, с будущим, наконец, с жизнью. Делает она все это трепеща от любви и ужаса.

… Сцена Креона и Гемона. Отец и сын кричат, не слышат друг друга. Креон при этом упорно расставляет разбросанные сиденья, хотя речь идет о жизни и смерти. Для него важнее порядок в доме, порядок в государстве, чем жизнь сына.

… Мальчик (девочка) слуга Креона прислуживает ему, трепеща перед ним, одет в белые гольфы и черную курточку. Огромные голубые глаза. С ужасом наблюдает за всем происходящим, а ему жить. Через весь спектакль – огромные голубые глаза. Они свидетельствуют, они ужасаются, они приговаривают.

… Хор связывает зал со зрителями, объясняя суть проблемы, и предлагает ему (зрителю) принять участие в диспуте.

… Первая встреча сестер. Вчера они договорились, что ночью пойдут вместе хоронить Полиника, но Исмена не пришла. И вот они встретились. Исмена старается скрыть смущение, она нарушила договор. Антигона считает ее предательницей. Долго сидят, упрямо перекидываются отдельными словами. Исмена убеждает сестру бросить затею с похоронами. Сосредоточенность Исмены на бытовом действии – с бусами – самозащита маленького человека от тихо шевелящейся внутри совести.

… Начало сцены со стражниками. Стражник толкает Антигону, она падает, ей очень страшно, одиноко и она с ним заговаривает.

За то, чтобы передать письмо Гемону, Антигона быстро-быстро предлагает стражнику кольцо. Сначала он рассердился. Потом, потрясенный ценностью кольца, дает ей карандаш и бумагу. Она начинает писать, не находит слов, торопится. Сигнал – кто-то идет. Стражник лихорадочно ищет, куда спрятать кольцо.

… Может быть, сделать зрителя свидетелем убийства, заменяя рассказ вестника предсмертным жертвенным танцем?

… Жертвенный танец – уводят Антигону. Она прощается. Может быть прощальный танец Антигоны? Это не прощание с миром, а радость освобождения от мира – мира всеобщего одичания.

… Выход Эвридики. Чтобы быть с сыном, Эвридика разбрасывает хоревтов. Вид мертвого сына заставляет ее сначала застыть в беспредельном горе, а потом, издав протяжный, нечеловеческий вопль над беззащитным телом сына, страдать от скорби.

… На сцене в центре красного круга – ристалища – алтарь. Единая установка – здесь свершаются все убийства, с ним связанны главные моменты жизни Антигоны. Глубина сцены открыта – голубое небо. Хор использует черное траурное покрывало, как бы крыльями скорби, осеняя обреченную на смерть Антигону и другие жертвы.

… В финале у алтаря жертвенника возникают убитые (у них глаза закрыты, они как бы без глаз). По обе стороны алтаря-жертвенника виновники смерти Антигоны – Креон, стражник, судорожно вцепившийся в траурные полотнища, надеясь вымолить прощение. Но каждый пожинает то, что посеял и в этом проявление высшей справедливости, той, которую отстаивают хор и Корифей. Корифей – мудрость и сдержанность в печали. Покрывало может сужаться, словно сдвигая и раздвигая стены, превращаясь как бы в тюрьму, застенок, гроб и т.д.

… Девушка хора под барабанную дробь подносит к лицу Антигоны белую трагическую маску. И через мгновение Антигона бросает вызывающие слова (хору, Креону и т.д.). Антигона отстаивает свое право на поступок. Защищается. Хор отвечает ей потоком предостережений – безмолвным. Одна половина хора простирает руки к Антигоне, другая – словно загораживается от ее слов-ударов.

… Подогнув ноги, как для молитвы, в окружении женщин хора сидит Антигона. Сидит на полу, слегка покачиваясь от горя. И так же покачиваются некоторые хоревты, протянув руки, предостерегают ее, другие склоняются к ее коленям, словно выпрашивая защиты у беззащитной.

... К финалу: по мере того как содрогающаяся масса хоревтов, одетых (в белое или черное), клонится все ниже, из глубины сцены также медленно поднимается серебристо-золотая фигура Антигоны. Она приближается к алтарю-жертвеннику, становится на колени, к ней подходят в смертных одеждах Гемон и Эвридика. Все трое закрывают глаза. Хоревты укрывают алтарь белой стороной покрывала (в спектакле оно с одной стороны белое с другой — черное), остаются одни головы с закрытыми глазами, обращенные в зал. С одной стороны алтаря становятся стражники, с другой – Креон, как виновник смерти Антигоны, Гемона и Эвридики, в глубине стоят хоревты в торжественно-скорбной позе. Музыка кончается. Занавес.

В результате раздумий и видений во время работы над спектаклем сформировалась следующая среда обитания.

Вся сцена затянута серым материалом, в середине которого нашит красный круг, а в его центре установлен алтарь-жертвенник. Он явится главной метафорой спектакля, смысловым ядром, вокруг которого будут строиться опорные мизансцены спектакля, выявляющие его смысл. Задник – бескрайнее голубое небо, прорезанное на высоте двумя фрагментами решеток, за которыми весь спектакль горят свечи. Недалеко от алтаря, на полу, стоит большая греческая ваза, в ней — засохшие растения. По ходу спектакля ваза несет, различные функции: то служит для омовения, то пепельницей для Креона, то предметом роскоши в его дворце. Одна колонна, состоящая из пяти элементов. Эта колонна может менять свое место, за ней можно скрываться, она по ходу действия превращается в сиденье, орудие борьбы, камни и т.д. Прожектора, видимые зрителю, с четырех сторон будут ярко светить, главным образом, ярко на алтарь, создавая душное, замкнутое пространство, в углах будет сумрак, создающий дополнительную атмосферу опасности.

В заключение рассмотрим схему анализа пьесы Ж. Ануя «Антигона».

1. Основание выбора. Хотелось исследовать социальную и гражданскую активность человека, в частности студента. Способность человека совершить поступок. Имеет ли право человек идти на компромисс? Что такое долг? Хотелось исследовать природу подвига. Для этой цели как нельзя лучше подходила пьеса Ж. Ануя «Антигона». Тем более, что были исполнители на главные роли, и она хорошо расходилась на курсе.

2. Анализ пьесы (литературный)

- проблема – война и мир;

- тема – долг человека;

- идея – предостережение от фашизма

- жанр – трагедия

3.Перевод пьесы в другой вид искусства (спектакль).

1-е событие – «Потрясение» (отвернулся самый близкий человек)

Антигона собирается с силами, кормилица согревает и поддерживает ее.

2-е событие – «Прощание»

 Антигона навсегда прощается с Гемоном, он пытается понять Антигону.

3-е событие – «Отказ Антигоны»

 Исмена умоляет Антигону.

 Антигона отказывает ей

4-е событие – «Тревога» /чрезвычайное положение/

 Креон расследует случившиеся.

 Стражник спасает свою шкуру.

5-е событие – «Поимка преступника»

 Креон расследует.

 Антигона защищается.

 Стражник выслуживается перед Креоном.

6-е событие – «Поединок»

 Креон пытается сломить Антигону, склонить ее к компромиссу. Антигона выдерживает натиск Креона, остается верной себе.

7-е событие – «Отказ Креона»

 Гемон спасает Антигону.

 Креон остается верным своему решению.

8-е событие – «Бунт народа»

 Стражник предупреждает.

 Креон принимает меры.

 Народ спасает Антигону.

 Антигона готовится к казни.

9-е событие – «Ограбление беззащитного»

 Антигона доверяется стражнику.

 Стражник грабит Антигону.

10-е событие – «Поражение Креона».

 Креон сопротивляется ударам судьбы.

 Вестник наносит удар Креону.

 Хор наносит удар Креону.

 Прислужница – служит хозяину.

Примечание во всех событиях хор принимает непосредственное участие.

Режиссерский анализ пьесы (второй этап).

(разрешение идеи режиссера)

- Жанр спектакля – трагический диспут

- Способ существования – страх, трагическая недоверчивость

- Среда обитания – душное, замкнутое пространство, посреди которого лобное место, означенное красным кругом, в центре которого алтарь-жертвенник.

-Атмосфера – сочетание жанра, способа существования и среды, выявленные в данном спектакле и дадут необходимую атмосферу.

5. Решение и его реализация.

Решение есть реализованный замысел спектакля или отдельной сцены. Для данной пьесы это, прежде всего, алтарь-жертвенник, который стал в спектакле символом героизма, предательства, жертвенности, любви, скорби … Он несет основную смысловую нагрузку спектакля. Кроме того, каждая сцена или картина имеет свое решение и, прежде всего, начало, наивысшую точку борьбы по сквозному действию, т.е. кульминацию и финал. Многие примеры такого решения отдельных сцен приведены выше в размышлениях и видениях, возникших в воображении. Далее:

-работа режиссера с актером (исполнителем)

-сквозное действие: оградить от влияния Креона.

Прислужница.

Сверхзадача – добиться расположения Креона

Сквозное действие – угождает

Темпо-ритм спектакля выстраивается как цепь поединков – раундов. По мере развития действия, внутренняя интенсивность жизни каждого героя возрастает и насыщается трагическим содержанием, вплоть до роковой развязки.

6. Композиция спектакля.

Теперь, когда все определено, выверено, прорепетированы все картины, сцены, найдена музыка, усиливающая эмоциональное и смысловое воздействие, пластически выверены все хоровые куски, подчеркивающие через пластику трагический пафос спектакля, словом, когда проделана вся работа с балетмейстером, художником, композитором, режиссер, собирает, связывает и гармонизирует все части и компоненты спектакля в единое целое. Это целое, вбирающее в себя замысел режиссера, игру актера, усилия стенографа, композитора, балетмейстера и создает образ-итог спектакля.

**Режиссерское решение спектакля**

В теоретическом плане проблемы режиссерского решения достаточно хорошо разработаны в специальной литературе, в современной постановочной практике накоплен богатый, хотя и недостаточно обобщенный, практический опыт работы над произведениями различных жанров. Вместе с тем, именно практическое применение основных положений теории режиссуры по-прежнему представляет наибольшую сложность для молодого режиссера.

Режиссерское решение спектакля в современной постановочной практике является одной из наиболее «прикладных» проблем. Основная теоретическая посылка о том, что режиссерское решение – это реализованный замысел, достаточно легко усваивается студентами еще на первом курсе, однако практические пути, способы и средства разработки режиссерского замысла достаточно сложны, поскольку начинающий режиссер еще не обладает необходимым профессиональным опытом, знанием возможностей и средств театра.

Режиссерское решение – это замысел, овеществленный, материализованный во всех компонентах спектакля: в его сценических событиях, в поступках актеров-персонажей, атмосфере, пространстве, времени, темпо-ритме, пластическом решении, мизансцене, музыкальном оформлении и других выразительных средствах. Режиссерское решение – это выход из неопределенности идеальных построений, выбор из многообразия средств сценической выразительности тех, которые позволяют создать целостное, эффектное, оправданное и желаемое зрелище.

Режиссерский замысел – это общая идея изобретения, решение – разработка замысла в совокупности конкретных средств и деталей. Режиссерский замысел содержит в себе гражданское, идейное толкование драматургического произведения, пока еще не реализованное в конкретных сценических формах.

Если режиссерский замысел – это «свернутое» идеальное представление о таких компонентах спектакля, как его сверхзадача, сквозное действие, образ и прием, то режиссерское решение – это развернутое воплощение замысла в конкретном материале театрального искусства – актере и во всех выразительных средствах спектакля.

Режиссерское решение спектакля как раздел постановочного плана – это обоснование конкретных средств и форм воплощения режиссерского замысла. Третья часть постановочного плана «Режиссерское решение спектакля» включает такие разделы:

1.Жанр спектакля.

- Атмосфера спектакля.

- Пространственное решение спектакля.

- Темпо-ритм – организация действия спектакля во времени.

- Композиция спектакля – режиссерские эпизоды.

- Звуковое решение спектакля.

- Сценические персонажи.

- Мизансцена – пластическое решение спектакля.

- План репетиций (цели, задачи, партитура действий персонажей).

2.Организация репетиционного процесса.

- График выпуска спектакля.

3. Техническое обслуживание спектакля.

- Партитура технического обслуживания спектакля.

4. Организация зрителя.

5. Режиссерский экземпляр.

**Жанр спектакля**

Каждому литературному жанру при воплощении на сцене соответствуют определенные принципы организации выразительных средств, которые могут изменяться в зависимости от конкретного жанрового подвида (разновидности) спектакля. Вместе с тем для основных жанров – комедии, трагедии, драмы – эти признаки достаточно устойчивы. Они относятся к определению атмосферы, пространственного, временного, композиционного, звукового и пластического решения, а также к особенностям построения сценических характеристик персонажей.

При разработке жанрового плана спектакля студент должен руководствоваться указанными далее принципами воплощения драматургических жанров.

При воплощении жанра драмы:

- установка зрителя на «сопереживание», «сочувствие» персонажам;

- тенденция к художественной типизации и обобщению на основе психолого-логичной, историко-бытовой достоверности, баланс «единичного» и «общего»;

- раскрытие музыкой внутреннего мира персонажей;

- использование преимущественно принципа «четвертой стены» театра «закрытого типа»;

- построение партитуры выразительных средств по принципу полифонии, контрапункта;

- жизнеподобие пластического рисунка, психологическая оправданность мизансцен, использование бытовых танцев;

- в актерской технике акцентируется преимущественно внутренняя техника (эмоционально-волевой компонент);

- темп развития действия — умеренный;

- диалог – жизнеподобный с яркими речевыми характеристиками.

Существуют различные подвиды жанра драмы: романтическая, натуралистическая, реалистическая, символическая, эпическая, документальная, лирическая, историческая, героическая, социально-бытовая, лирико-эпическая, публицистическая. В зависимости от подвида жанра выше названные принципы могут существенно корректироваться.

Решающими признаками, определяющими жанровую коррекцию, являются такие особенности драматических произведений, как масштаб происходящих событий; авторская оценка и отношение к событиям; объект внимания зрителя.

Так, в мелодраме персонажи погружены в тщательно разработанный быт, но в этой повседневности происходят уникальные сценические события – месть, убийства, казни, роковые случайности и т.д. Автор не скрывает своих симпатий и антипатий к персонажам. В развязке мелодрамы торжествует справедливость. Именно за этой борьбой и следит на протяжении спектакля зритель: кто победит – герой или мелодраматический злодей?

В драме-детективе внимание зрителя сосредоточено на реконструкции обстоятельств, преступления и опознании преступника, в «лирической» драме – на сфере межличностных отношений и т.д.

Корректируя жанр, следует, прежде всего, ответить на вопрос – за какой борьбой будет следить зритель? Это поможет решить и другие задачи – должен ли зритель «погружаться» в быт или, наоборот, он должен воспринимать события отстраненно? и т.д. Так, в публицистической драме внимание зрителя должно быть сосредоточено на борьбе идей. В романтической – на столкновении идеализированного героя и враждебного общества. В социально — бытовой – на развитии и столкновении типических характеров, в типичных обстоятельствах, конкретной социально-бытовой исторически достоверной среде.

Во всех случаях следует, прежде всего, определить, за какой борьбой будет следить зритель, как относится к происходящим событиям автор и современный человек и каков масштаб поступков персонажей. Например: в героической драме, происходят события масштаб которых определяется их большой социальной значимостью, в лирической драме масштаб иной – он замкнут рамками семьи, малой группы людей. Хотя, разумеется, даже в этих малых событиях могут отражаться, как океан в капле, значимые социальные противоречия.

Иные принципы воплощения присущи жанру трагедии:

- масштабное укрупнение образов, чувств, жестов, мизансцен;

- установка зрительного восприятия на «потрясение»;

- тенденция к преобладанию обобщения над единичными фактами;

- тяготение к монументальности, ограниченность красок, «монохромность», монументальная статика мизансцен и их крупный рисунок, скульптурность и строгий отчетливый ритм;

- конструктивный способ использования сценического пространства;

- применение архитектурных объемов, станков, ступеней, разноплоскостной площадки;

- лейтмотивность в музыке, подчеркивание музыкой идеи, перевод бытовых шумов в звуковое обобщение, использование ритмических акцентов, голосоведение по принципу «медленно и громко»;

- тенденция к замедлению и контрасту темпо-ритмов;

- способ взаимодействия со зрителем – «над зрителем», «четвертая стена»;

- максимально повышенный эмоциональный тонус актерской игры;

- крупная (до распевной декларации) четкая речь;

- использование пантомимы и «живых картин», симметрия в построении мизансцен.

При разработке жанрового плана трагедии прежде всего, следует обратить внимание на масштаб ее героев и их целей. Герой трагедии (и в этом его особенность) настолько обуреваем сверхценными идеями, страстями и желаниями, что ради их удовлетворения он забывает даже об инстинкте самосохранения. От этого, основного для трагедии, признака и следует вести отсчет. Ради чего, ради каких принципов и идей герой заведомо идет на смерть?

Жанру комедии присущи следующие признаки и принципы сценического воплощения:

- установка зрителя на «шутливость», высмеивание социально неприемлемых явлений;

- в зависимости от жанровой разновидности – или историко-бытовая достоверность (в фарсе, водевиле), или тенденция к обобщению (в комедии-памфлете, сатирической комедии);

- красочность, полихромность, мелкий масштаб изображения;

- построение музыкального плана спектакля на основе отдельных завершенных номеров, подчеркивание музыкой характера действующих лиц (в комедии характеров), внешне изобразительных моментов (в комедии интриги), использование бытовых шумов, голосоведение по принципу «быстро и громко»;

- темпо-ритм быстрый;

- способ взаимодействия со зрительным залом, как правило, без «четвертной стены», «к зрителю»;

- в актерском плане – преобладание элементов внешней актерской техники, гиперболизация черт характера и внешности, приоритет эмоционально-волевой сферы;

- диалог – стремительный, острая речевая характерность;

- динамичность, подвижность и образная условность, парадоксальность пластического рисунка;

- использование комедийных подтанцовок и танцевальных номеров.

Диапазон жанровых разновидностей комедии очень широк – от балаганной комедии, комедии-фарса до «высокой комедии», комедии нравов, комедии плаща и шпаги, политического памфлета.

Рассмотрим некоторые характерные черты этих жанровых разновидностей комедии.

1. Балаган – жанр театрального зрелища, рассчитанный на широчайшие народные массы.

2. Балаган — это жанр площадного театра, сценический лубок, органически сочетающий примитивные пьесы героического или сатирического характера с пантомимой, песнями, интермедиями, танцами, выступлениями силовых акробатов, факиров и дрессированных зверей. В чистом виде сегодня он не встречается, скорее можно говорить об использовании некоторых выразительных средств балагана при постановке современной комедии. Рассмотрим их. В постановке балаганных представлений широко использовались эти декоративные эффекты: полеты, провалы, превращения, ползающие (гигантские чудовищные) животные, оживающие клумбы цветов, летающие добрые и злые духи. Обязательными были и световые эффекты – восходы и заходы солнца, водопады, видения, пиротехника. Персонажами этих представлений были не типы или характеры, а маски с одной-двумя ведущими чертами.

Принцип балаганного представления успешно использовал А.Д. Дикий при постановке «Блохи» Н. Лескова.

Другой комедийный жанр – бурлеск. Он отличается вычурно-комическим изображением событий, пародийностью. В бурлеске «возвышенная» тема излагается «низменным», примитивным языком, буффонадными театральными приемами. Основная цель бурлеска – разрушение канонических театральных штампов.

Буффонада – это одновременно и жанр и отдельные приемы театральной игры. Для жанра буффонады характерны развлекательность и насмешка, отход от реалистического изображения жизни в сторону преувеличения и даже наигрыша, беспредметное комикование. Смешное событие, а не характеры диктуют поведение действующих лиц. Манера актерской игры построена на внешнем действии, непосредственном общении со зрителем, иногда заигрывании с ним, на шутках, приемах пародирования, передразнивании, игре с вещами. Характерный пример приемов буффонады – сцена, когда Скапен в комедии Мольера «Плутни Скапена» сажает в мешок то одного, то другого отца, а потом избивает их палкой. Следует обратить внимание, что буффонада, как и балаган, — жанр, родившийся на городской площади. Особенности сценической площадки и условия показа спектакля ставили актеров перед необходимостью применения указанных сильных «раздражителей». В чистом виде эти жанры сейчас не существуют, хотя отдельные сценические приемы, характерные для них, по-прежнему используются в современном театре.

Один из музыкально-драматических жанров комедийного театра – водевиль. Для характеристики этого жанра большой интерес представляют высказывания К.С. Станиславского на репетиции водевиля «Лев Гурыч Синичкин».

Мир водевиля, по Станиславскому, это совершенно реальный мир, в котором на каждом шагу случаются происшествия. Жизнь в водевиле течет по всем законам логики и психологии, но ее непрестанно прерывают всякого рода неожиданности.

Персонажи водевиля очень жизненны и просты, это самые обыкновенные люди, отличительная черта которых заключается в том, что они абсолютно во все верят.

Еще одна особенность водевиля – музыкальность. Персонаж водевиля живет в своем особом мире, где принято выражать свои мысли и чувства не только словами и действиями, но обязательно пением и танцами. Причем куплет в водевиле – не вставной номер, а часто кульминационная сцена в развитии действия. Финал водевиля – обязательно музыкальный номер – обращение всех персонажей к зрителям. В куплетной форме каждый персонаж дает свою оценку происшедшим событиям.

Водевилю присущи бытовая тематика, динамичное развитие действия, путаницы, острые сценические ситуации, нагромождение всяких недоразумений. Большое значение здесь имеет реквизит – трости, зонтики, лорнеты, носовые платки, конверты с письмами. В водевиле всегда присутствует такой атрибут, без которого водевильное действие развиваться не может.

В водевиле сочетаются жизненное правдоподобие, искренность чувств, злободневность, изящество и поэтичность, музыкальность и ритмичность с гипертрофированными, буйно развивающимися и вихрем сменяющими друг друга чувствами и страстями. Водевильный герой никогда не унывает, – его ждут новые надежды, в погоню за которыми он бросается очертя голову.

Гротеск, как и буффонада, — это одновременно и жанр и художественный прием. Суть его заключается в том, что реальные явления действительности, образно заостряясь, принимают крайне причудливые формы (фантастические и ужасные). Примеры гротеска в литературе – «История одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина, «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф.Рабле, произведения Б.Виана.

Одна из разновидностей комедии – пародия, т.е. произведение, в основе которого подражание отдельному произведению или художественной манере какого-нибудь крупного мастера, или особенностям целого направления в искусстве. Пародия комически утрирует чужой стиль, доводя его до карикатурного преувеличения. При этом зачастую так сильно имитируются внешние признаки любого жизненного явления, что совершенно затмевается смысл пародируемого.

Следует обратить внимание, что пародия отличается от бурлеска и бурлетты тем, что она – разновидность комедии, а бурлеск и бурлетта – подвиды пародии. Для бурлеска решающее значение имеет показ «возвышенного» события «низменным» языком. Пародия этого ограничения не имеет.

Пародийными приемами следует пользоваться очень осторожно, поскольку пародия – это лишь карикатурно преувеличенный стиль, очень конкретный, узнаваемый, но не раскрывающий суть явлений.

Отдельное место среди комедийных жанров занимает сатирическая комедия, особенность которой заключается в том, что здесь обличаются вредные, общественно опасные пороки. Отсюда – резкость и беспощадность сатирического образа, преувеличение, сгущение красок. Сатирический тип является исключением из абсолютного большинства, он собран из отрицательных качеств, не выставляемых напоказ, а наоборот – тщательно маскируемых. В сатирической комедии, как правило, нет ни одного положительного персонажа, как, например, в «Смерти Тарелкина» А. Сухово-Кобылина, «Ревизоре» Н.В. Гоголя, «Смерти Пазухина» и «Тенях» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Одной из малых форм комедийного театра является скетч – сценка шутливого, реже сатирического характера, с острым анекдотическим сюжетом. Построен скетч преимущественно на внешних сценических эффектах, забавных положениях, неожиданных поворотах сюжета, путанице с адресами, именами, профессиями. Количество действующих лиц в скетче ограничено – два-три персонажа. Действие длится 10-15 мин.

Фарс – это жанр площадного театра, близкий по приемам к балагану, буффонаде. Фарс – и в этом его особенность — несмотря на присущую ему бытовую правду и даже некоторую сверхприземленность, отражает жизнь как нечто грубое и беспорядочное, низменное и абсурдное. В чистом виде фарс на сегодняшней сцене не существует, однако, отдельные его приемы (приземление, натурализация) используются в других комедийных жанрах.

Все разновидности комедии в большей или меньшей степени тяготеют к одному из двух основных типов комедии – характеров и положений. В комедии характеров на первом месте характер, в комедии положений – фабула, хитроумная интрига. Для испанской комедии интриги XVI в. (пьесы «плаща и шпаги») характерно, что на любом историческом фоне, в любых исторических костюмах разворачивается галантная любовная новелла, чрезвычайно запутанная, осложненная массой препятствий, однако всегда приводящая к брачной развязке.

Переходной жанровой разновидностью, стоящей на грани между комедией и трагедией, является трагикомедия – показ трагического персонажа в комических обстоятельствах или наоборот.

Промежуточное положение между комедией и трагедией занимает и так называемая «высокая комедия» («Горе от ума» А.С.Грибоедова).

Следует помнить, что определяющими жанр произведения, являются характер борьбы, за которой следит зритель и цель, ради которой автором было написано произведение. Высмеять стиль (пародия) или воспеть подвиг (героическая драма), разоблачить ненавистное, общественно опасное явление (сатирическая комедия) – в зависимости от этих установок и изменяется жанр произведения.

Когда режиссер ставит классическую пьесу, нередко в переосмыслении нуждается, прежде всего, ее жанр. Это объясняется тем, что события, которые, допустим, сто лет назад могли вызвать у автора улыбку, сегодня вызовут негодование, а завтра, возможно растрогают зрителя. Каждое время по-своему оценивает значение тех или иных общественных процессов и явлений. К. Маркс считал, что история действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы он рассматривал как комедию, поэтому Богам Греции, которые были уже раз, в трагической форме, смертельно ранены в «Прикованном Прометее» Эсхила, пришлось еще раз, в комической форме, умереть в «Беседах» Лукиана. Таков ход истории, по мнению К. Маркса. Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым.

Нельзя забывать, однако, что существует определенный диапазон переосмысления жанра пьесы и других ее особенностей, мера, степень свободы в интерпретации драматургического произведения. Нарушение этой меры очень жестоко мстит режиссеру при постановке.

Наряду с литературно-драматическими жанрами и соответствующими им типами театральных представлений существуют жанры чисто театральные, не имеющие соответствующих литературных аналогов. Это – дивертисмент, мюзикл, обозрение, феерия, хэппининг.

Дивертисмент – музыкально-театральное представление, в котором чередуются отдельные, тематически не связанные номера: художественное чтение, пение, дуэты, хоровые и танцевальные номера, сольные ансамбли.

Мюзикл – синтетическая театральная форма, в которой действие существует наравне с музыкой, песней, хореографией. Драматургическую основу мюзикла составляют, как правило, адаптированные для сцены классические произведения.

Обозрение – это театральное представление, состоящее из небольших сценок драматургического и комического характера, музыкально-танцевальных, цирковых и комических номеров. В отличии от дивертисмента, обозрение тематически, а часто и сюжетно связывает номера в единое целое. В силу обстоятельств действующие лица вовлекаются в поиск кого-либо пропавшего или устраивают спектакль, становятся участниками, зрителями какого-нибудь музыкального фестиваля и т.д.

Феерия – это фантастический спектакль с пением, танцами, батальными сценами, фехтованием и т.д. Драматургическая структура может быть самой разнообразной – от авантюрно-приключенческой драмы, вестерна до комедии и мелодрамы. Феерия – это балаган XX века, в основе которого лежит принцип коллажного построения.

Иногда неправомерно относят к драматургическим жанрам так называемую эпическую «драму», создателем которой был Б. Брехт. Строго говоря, эпическая драма – не жанр и даже не жаровая разновидность, поскольку основной признак жанра – оценка автором событий, происходящих в пьесе, не является ведущей в произведениях этого рода. Так, в творчестве Б. Брехта есть и трагедии («Антигона»), и комедии («Трехгрошевая опера»), и драмы («Страх и отчаяние в Третьей империи»).

Совокупность приемов постановки своих пьес Б. Брехт называл «эпическим театром», а затем в своих работах теоретически обосновал эстетику эпического театра. Он считал, что в стилистическом отношении, эпический театр не представляет собой чего-либо особенно нового, а характерное для него подчеркивание момента актерской игры и то, что он является театром представления, роднит его с древнейшим восточным театром. Поэтому, когда мы говорим об эпическом театре, целесообразно употреблять понятия «эстетическая система», «театральная или режиссерская система», а не «жанр».

Режиссерская система Б. Брехта привлекает многих. Однако часто молодые режиссеры видят в ней, прежде всего, совокупность внешних приемов, упуская из виду основное: Б. Брехт, как и К. С. Станиславский, акцентировал свое внимание на творчестве актера. Более того, система средств «отчуждения» относится у Б. Брехта, прежде всего, к актерской психотехнике. Прием «отчуждения» для него, это следующий за перевоплощением, этап актерского творчества. Перевоплощение в брехтовском приеме «отчуждения» существует как бы в диалектически «снятом» виде. С учетом этого закономерно напрашивается вывод о том, что ставить спектакль в приемах «эпического театра» целесообразно лишь тогда, когда исполнители в совершенстве владеют техникой перевоплощения.

**Пространственное решение спектакля**

Театральный художественный образ, считал Г.А. Товстоногов, разворачивается в конкретном пространстве и конкретной атмосфере действия. Ему были близки слова М. Бахтина о Ф.М. Достоевском: «Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме». Именно с осмыслением и видением пространства, по мнению Товстоногова, связаны первоначальные замыслы режиссера.

Решить пространство спектакля – означает найти сценический эквивалент образу мироздания. В наиболее общем виде способы пространственного решения спектакля можно разделить на иллюзорные и метафорические, что характеризует соответственно два типа театра – театр, отражающий жизнь в формах самой жизни, и театр условный, «метафорический». О двух способах организации сценического пространства, иллюзорном и фактическом, писал Л. Варпаховский. Он отмечал, что два метра дороги, выстроенной на сцене, могут создать иллюзию длинной, уходящей вдаль ленты, но могут и равняться двум конкретным метрам. Какой из двух принципов построения сценического пространства применить режиссеру, решить может, прежде всего, сама пьеса, фактура драматического материала.

Нужно обратить внимание, что пространственное решение спектакля тесно связано с его жанровым планом. При выборе принципа пространственного решения спектакля нужно ответить на вопрос – за чем будет следить в спектакле зритель, за какой борьбой? При постановке философской трагедии режиссера должны интересовать не столько подробности быта, сколько задача создания образа-мира, в социально-бытовой драме вне бытовых подробностей пространство не может быть создано и т.д.

Необходимо помнить, что пространство спектакля должно способствовать максимальному раскрытию идеи произведения через сценическое поведение актеров. Иными словами, пространственное решение спектакля – это не только образ мироздания, но и конкретная сценическая площадка, удобная для работы исполнителей и построения выразительных мизансцен.

Спектакль различают по двум типам изобразительного искусства сцены: театрально — сценографический и декорационный. Сценография – это специфический, действенно-изобразительный вид искусства, представляющий собой образное пластическое решение сценического пространства средствами предметной среды, света, костюмов, гримов и предполагающий смысловое и физическое взаимодействие с актером-персонажем. В декорации главенствует живописное начало, она представляет собой фон для событий, и тяготеет к буквальному, объективному воссозданию обстановки, ей свойственна описательность, картинность. В сценографии – организация сценического пространства, образность, лаконичность, тщательный отбор типичных черт изображения. Она тяготеет к обобщению, поэтической метафоре. Сценография - плацдарм действия.

Технологически пространственное решение спектакля реализуется следующими способами:

1.Статические или динамические

а) объемные конструктивистские установки;

б) живописно-плоскостную декорацию;

в) иносказательно-вещную (вещественную);

г) световую;

д) архитектурно-пространственную;

е) проекционную.

2.Костюмы:

а) исторические;

б) этнографические;

в) условные.

3.Реквизит:

4.Грим (бытовые или условные маски);

5.Свет;

6.Связь оформления сцены и зрительного зала.

Особое внимание следует обратить на то, что выбор технологического принципа решения тесно связан с мерой условности (соотношением жизненной правды и художественного вымысла, условного и безусловного, выразительности и изобразительности, абстрактного и конкретного, общего и единичного), а также с типом образности, используемым в данном спектакле.

В современном театре существуют такие типы образного решения пространства:

1.Повествовательность (иллюзорность), характеризующаяся тенденцией имитировать окружающее по возможности полно и достоверно. На сцене создается реальная обстановка с максимальным приближением к натуральным предметам, к реальному месту действия. При высокой иллюзии правдоподобия сценического оформления неизбежна тенденция к однозначности, к тому, что зритель получает все в законченном виде. Разумеется, и при подобном типе сценического оформления не исключается возможность художественного обобщения, образного строя. Сохраняется иллюзия трехмерного пространства. Имитация окружающей среды реализуется как интерьер и экстерьер. С помощью живописных, объемных, световых и инженерно-технических средств достигается жизнеподобие. Не исключено и применение реальных предметов в их прямом назначении: мебели, исторически подлинных костюмов, стволов и ветвей деревьев, камней, механизмов и т.п.

2.Иносказательность (метафоричность), отступающая от полноты воспроизведения пространственных отношений, чаще прибегающая к условности и дающая несколько смещенное изображение предметного окружения. Происходит отход от точности, некоторый сдвиг истинных измерений, форм и отношений. В изображении места действия объективная действительность в сценическом воплощении пересоздается, деформируется. Данный тип предполагает применение различных приемов в современном театре, а именно:

а) репрезентацию целого с помощью детали (вместо заполнения пространства используется лишь фрагмент, какая-либо его часть; происходит отказ от воспроизведения реальной среды в том виде, как это имеет место в реальной действительности). По мнению приверженцев этого метода, сценическое пространство должно исключить из своего состава все, что не имеет непосредственного отношения к актеру;

б) многопредметность (использование множества характерных для какой-либо среды объектов или предметов в виде неупорядоченного нагромождения, вещи располагаются с нарушением их пространственных отношений);

в) символизация (какой-либо предмет наделяется обобщающей силой и становится выразителем определенной идеи, знаком социальной группы, класса, носителем настроения, образной передачей некого существенного содержания);

г) транспозиция среды (перенос действия в иную сферу, тоже конкретную, но не показанную литературной основой);

д) размерные, фактурные и прочие смещения;

е) совмещение интерьера с экстерьером;

ж) конструктивистский тип представлен таким обрамлением происходящего на сцене, при котором осуществлен отход от принципов отражения внетеатральной действительности в формах самой жизни и существует поворот к крайней степени отвлеченности в изображении линейных и пространственных отношений. Различают конструкции, обозначающие конструкции, и конструкции, представляющие собой материальные и воображаемые предметы крайней степени отвлеченности. Информативность конструктивного типа решения сценического пространства минимальна, поскольку сведений об исторически конкретных времени и месте действия не дается;

З) иносказательно-вещный тип противопоставляется другим типам. Основная его черта – использование вещи в самой неожиданной функции, ее перевоплощение, пересоздание, трансформация и отказ от изображения декорационной среды как воспроизведения и пересоздания реального окружения. Максимальная информативность достигается минимальными средствами. Наиболее ярко этот тип представлен в творчестве Д. Бобровского.

Разумеется, указанные типы образного решения сценического пространства равноправны, говорить о приоритете одного из них неправомерно. Вместе с тем есть некоторые особенности, позволяющие говорить о большей или меньшей степени приемлемости того или иного типа решения пространства.

Выбирая конкретный тип образного решения пространства, прежде всего, следует ориентироваться на художественные особенности пьесы, замысел спектакля его жанровый план. Немаловажную роль играют и условия проката будущего спектакля – материальные возможности театра и особенности зрительской аудитории. Так, эстетически слабо подготовленный зритель плохо воспринимает сценическую условность и предпочитает иллюзорное оформление. Детям младшего школьного возраста понятен и иллюзорный тип решения пространства, и иносказательно-вещный – игровой.

Слабая материально-техническая база современных театров и недостаток финансовых средств заставляет по-новому взглянуть на типы образного решения пространства спектакля. Наиболее рентабельным в материальном плане, не говоря уже о художественных достоинствах, заряженности образной энергией, является иносказательно-вещный тип.

В этом отношении привлекает внимание опыт работы педагогов кафедры режиссуры ХГИИК, сумевших без особых материальных затрат создать яркие творчески интересные и экономически выгодные спектакли, построенные на использовании «подручных» материалов: бумаги, картона, веток деревьев, ширм и воздушных шаров, веревок и различных драпировок.

Так, В.Н. Леонов, работая над спектаклем «Васса Железнова», создал интересный сценографический образ, используя лишь ветки, листья и целлофан; для спектакля «Антигона» он создал среду бумажного храма-театра, взрывающегося в финале спектакля и обрушивающегося на сцену и зрительный зал (этот эффект стал возможным благодаря использованию бумаги в качестве основного элемента); с помощью несложных технологических элементов был создан сценический песочник для спектакля «Спешите делать добро!».

Не менее экономны и работы А.Х. Броя, сумевшего на шелковых нитях и ширмах построить спектакль «Мои надежды», на склеенных из картона тубусах-колпаках – спектакль «Маленький шарманщик», на волейбольных сетках спектакль «Команда».

Осваивая условный язык восточного театра, студенты разработали интересную партитуру работы занавеса в спектакле «Песнь смерти» Тауфика Аль Хакима (режиссер А.Х. Брой). Занавес в этом спектакле жил своей сложной жизнью, изгоняя, скрывая и накрывая персонажи. Таким образом, вещественное оформление не имитировало жизненную среду, но метафорически ее пересоздавало.

Среди работ дипломников выпуска 1998г. кафедры режиссуры, подготовленных под руководством В.С. Головановой наибольший интерес представили продуманные, лаконичные и экономные работы студентов, поставивших дипломные спектакли в детских театральных коллективах.

Основная фигура спектакля «Мальчиш-Кибальчиш» А. Гайдара (режиссер В. Бычков) – солома. Соломенное солнышко, созданное детским воображением, соломенные птицы, игрушки, облака, городок, в котором живут, работают мальчиши, их отцы и братья. Но приходят буржуи и сжигают их землю. В застенках из почерневшей соломы идут допросы Мальчиша. Возвращается на землю мир, но горит вечный огонь памяти.

Для спектакля «Петькина авантюра» Ю. Сотника (режиссер Р. Курбанов) в качестве основного элемента оформления были использованы тонкие реечки, из которых на протяжении спектакля строилась беседка, ажурная, легкая, словно душа мальчишки. Беседка-храм, словно космический корабль, была готова взлететь в облака.

В «Сказке о четырех близнецах» П. Панчева (режиссер А.Х. Брой) использован популярный фольклорный мотив состязания женихов, позволивший режиссеру решить спектакль как «сухопутную регату», не прекращающуюся ни при какой погоде. Четыре соперника, — претендующие на руку Бонки – избрали разные пути для достижения победы в соревновании. Каждый из них проделывает его на маленькой тележке (фурке) – своеобразной, созданной фантазией режиссера, «амфибии», на которой можно ходить под парусами, летать, передвигаться по земле. Соревнование проходило под своеобразным знаменем – фатой невесты.

Интересная сценографическая идея лежала в основе инсценировки рассказа Дж. Олдриджа «Последний дюйм» (режиссер С. Хачатуров). В этом произведении студента-режиссера, заинтересовал, прежде всего, процесс сближения, преодоления препятствий в общении между отцом и сыном. Основное внимание в постановке режиссер акцентировал на процессе мужского воспитания, на воспитании человека бойца, борца за счастье. Идея борьбы пронизала всю постановку. В качестве основного элемента оформления студент использовал черный, обтянутый кожей спортивный мат. На нем происходило действие, когда отец с сыном оказались на острове, этот же мат становился креслом в самолете, и, наконец, когда персонажи уходили со сцены, он воспринимался зрителем в своем первоначальном значении.

По своей природе сценография спектакля полифункциональная, поэтому, задачи решаемые ею, в спектакле относятся к характеристике и созданию образа действия, образа среды действия, определенных (узловых) мизансцен и планировок (планировочных точек), атмосферы, способа перемены мест действия, способа взаимодействия сцены и зрительного зала, режиссерских акцентов, темпо-ритма спектакля, к созданию и укрупнению сценических и внесценических событий.

Могущественным выразительным средством театра является освещение. Кроме первоначальной функции – дать возможность увидеть, — оно может комментировать действие, помогая звуку и декорации, позволяя создавать пространство визуально. Прожекторы могут моделировать сценическое пространство (распределять, расчленять), концентрируя внимание на тех или иных мизансценах, персонажах. Свет может заменить декорацию (световая декорация) и т.д.

Предметы реквизита называют еще сценическими аксессуарами. В истории театра есть немало примеров, когда умелое использование аксессуаров режиссером или актером давало огромный идейно-художественный эффект. Иногда какая-нибудь физическая работа с применением предметов реквизита, протекая параллельно диалогу, может по-новому окрасить его подтекст, сделать сцену более выразительной.

Активизировать деталь – означает привести ее во взаимодействие с актером, сюжетом, т.е. усилить чувственный контакт зрителя со спектаклем. Чем активнее деталь вторгается в жизнь спектакля, тем полнее она выявляет свою функцию.

Поэтому нельзя не согласиться с А.А. Брянцевым, считавшим, что декорация, только тогда не будет мешать театральному общению актера со зрителем, когда она сама будет в этом общении активно участвовать, будет аккомпанировать актерской игре. Каждая сценическая вещь должна проживать на сцене свою жизнь, перевоплощаясь, изменяя функции, разрушаясь и вновь оживая в новом качестве. Принцип активизации детали высказан А.П. Чеховым в формуле: «Если в первом акте на сцене висит ружье, в последнем оно должно выстрелить».

Но не следует «засорять» сцену обилием деталей, надо использовать лишь те, которые помогают раскрыть смысл происходящего действия, оттенить его, выявить подтекст и т.д.

**Атмосфера спектакля**

Атмосфера спектакля – это эмоционально насыщенная материальная среда спектакля, во взаимодействии с которой действует актер. Атмосфера создается всеми средствами сценической выразительности – звуком, светом, пространственным решением, костюмами, гримом и т.д., но не пропущенная через восприятие актера и его физическое самочувствие, она оказывается пассивным фоном действия.

Если пространство спектакля – это образ мироздания, то атмосфера – эмоционально окрашенные состояния мира, этапы его развития.

Следует указать на различие в понимании атмосферы спектакля и отдельной сцены, определившееся в современной театральной терминологии. Атмосфера спектакля – это атмосфера самого представления, в наибольшей степени определяемая жанром и режиссерским приемом. Например, решение спектакля как диспута на площади определит его атмосферу в большей степени, чем какие-либо иные факторы.

Вместе с тем, когда мы говорим об атмосфере сцены, событии или режиссерском эпизоде, наше внимание, прежде всего, выделяет эмоциональную насыщенность материальной среды спектакля – погоду, физическое самочувствие и т.д.

В каждой конкретной сцене всегда происходит борьба двух атмосфер. Именно так атмосферы последовательно изменяются, переходят одна в другую и т.д.

Атмосфера подчеркивает, окрашивает действие. Причем она всегда должна выстраиваться режиссером контрастно к основному действию. Это дает объем, позволяет выделить существенное в сцене. Так, зрительское восприятие сцены убийства Меркуцио в «Ромео и Джульетте» изменится при изменении ее атмосферы. Например, эта сцена происходит днем, в солнцепек, на площади. Жара, мухи, кругом ни души, изнывающие от скуки тела. Это одно решение эпизода. Совсем иначе прозвучит эпизод, если действие его будет происходить ранней осенью. Третий день идет дождь, лужи, грязь. Раннее утро. Небо затянуто тучами. Ромео и Меркуцио еще не ложились. Тибальт уже проснулся и с утра пораньше отправился на охоту вслед за Ромео и т.д.

Разумеется, создание атмосферы спектакля не должно быть основано на режиссерском произволе и единственном тезисе «я так вижу». Основным является решение вопроса о том, что именно в данном конкретном эпизоде должно быть выделено, подчеркнуто, на чем, на какой борьбе и на каких ее психологических механизмах должно быть сосредоточено внимание зрителя.

Сконцентрировав внимание на актерском исполнении, не следует впадать в другую крайность – отказываться от средств, с помощью которых может быть создана атмосфера. Ведь атмосфера влияет не только на восприятие зрителя, но, прежде всего, на самочувствие актера, помогая ему глубже проникнуть в обстоятельства роли. К.С. Станиславский писал, что детальная обстановка сцены, освещение, звуки и прочие детали нужны режиссеру не для того, чтобы в первую очередь эпатировать сидящих в партере зрителей. Он прибегает к этим возбудителям не столько для смотрящих, сколько для самих артистов, так как если настроение, созданное по актерскую сторону рампы, находится в соответствии с пьесой, то образуется благотворная для творчества атмосфера, правильно возбуждающая эмоциональную память и переживания.

**Темпо-ритм спектакля**

Темпо-ритм – это показатель организованности сценического действия в пространстве и времени спектакля, соотношения сцен различной степени напряженности и ретардации (торможения). Темпо-ритм придает спектаклю целостность: ритмически неорганизованный спектакль становится монотонным, невыразительным, вялым, аморфным.

Ритм события зависит от ритма действия участвующих в эпизоде персонажей. Событийный эпизод – это всегда борьба ритмов. Чем контрастнее ритмы отдельных участников события, тем ритмически разнообразнее действие.

Темпо-ритм спектакля зависит от соотношения ритмов событий. Путем ритмического чередования событий режиссер организует ритмическую партитуру спектакля. Чередование сцен различной напряженности необходимо для того, чтобы можно было постоянно поддерживать внимание зрителя и делать более выразительными отдельные эпизоды.

В.Э. Мейерхольд считал, что в основе темпо-ритмического построения спектакля лежит композиционный принцип сонаты, симфонии, а в некоторых пьесах – формы рондо.

Описать темпо-ритм спектакля – значит проследить чередование сцен различной напряженности, найти выразительные контрасты ритмов, их развитие и т.д. Причем режиссеру необходимо искать разнообразие в ритмической организации зрелища. М.А. Захаров говорит, что система аритмичных зигзагов как нельзя лучше передает суть того движения, которое режиссер призван воплотить на сценических подмостках современного театра, наличие в каждом луче. Он считает, что одно из главных занятий режиссера в современном театре - это представить (выстроить, сочинить) сценический сюжет в виде ломаной линии, острые и неожиданные углы которой образуют изощренную систему зигзагов различной величины и интенсивности. Под интенсивностью М.А. Захаров понимает наличие в каждом луче зигзагообразной линии сильной энергетики, сильного действенного посыла, проявляемого, во всем эмоциональном разнообразии, свойственном человеческому организму, а каждый неожиданный слом, угол, поворот, по его мнению – это и есть сценическое событие, более или менее крупное, заметное, осязаемое всеми, или, наоборот, событие, почти невидимое для посторонних глаз, относящееся к тайным процессам жизни человеческого духа.

**Режиссерские эпизоды**

Процесс борьбы между персонажами пьесы, достижение ими своих целей, удовлетворение потребностей, вызванных одним событием, изменением одного существенного предлагаемого обстоятельства, называется действенным, событийным или режиссерским эпизодом. Название режиссерского эпизода обычно определяется отглагольным существительным (допрос, дознание, спасение, знакомство, покушение, шантаж и т.д.). Количество эпизодов в спектакле зависит от количества главных событий. В произведениях, построенных по принципу монтажа сцен или коллажа, отдельных элементов, эпизодов может быть больше.

В каждом режиссерском эпизоде должны быть четко определены: основное событие, предлагаемые обстоятельства, место и время действия, атмосфера, темпо-ритм, пространственное, звуковое решение, задачи исполнителей. Иными словами, каждому режиссерскому эпизоду присущи все черты, характерные для спектакля в целом. Режиссерский эпизод – это своеобразный микроспектакль, включенный в единое целое спектакля.

## **Система сценических персонажей**

Субъектом деятельности в театральном представлении является сценический персонаж, включенный в систему отношений с предлагаемыми обстоятельствами пьесы и спектакля.

Актер создает сценический образ в процессе перевоплощения, «вживания», «врастания» в предлагаемые обстоятельства пьесы и спектакля.

Основные ориентиры в организации творческого процесса перевоплощения исполнителя в образ – это перспектива роли, сверхзадача, сквозное действие, зерно образа, внутренний конфликт, характерность, динамика характера, физическое самочувствие, сценические задачи и конкретная партитура физических действий, темпо-ритм.

Решить персонаж – значит, определить, выстроить его линию поведения в пространстве и времени спектакля.

Ядром личности человека и персонажа являются потребности – в терминологии К.С. Станиславского – «зерно» образа. «Зерно» роли – это ведущая, доминантная потребность данного персонажа, ставшая актуальной в данной пьесе, на данном отрезке действия, в данный период его жизни. Так, например, определял «зерно» различных ролей В.И. Немирович-Данченко: Репетилов – болтун; Ольга – «если бы я была замужем»; Кабаниха – власть. К.С. Станиславский определял «зерно» графа в пьесе «Хозяйка гостиницы» – «Я – бог».

Темпо-ритм образа роли – это темперамент персонажа, его внутренняя подвижность, соотношение процессов возбуждения и торможения. Темперамент персонажа – один из решающих признаков при распределении ролей: если система отношений исполнителя к роли может меняться, то темперамент – биологическое свойство, почти не поддающееся коррекции. Диапазон темпераментов не так велик – науке на сегодняшний день известно четыре основных типа – сангвиник, флегматик, холерик и меланхолик. Холерик – это Д’Артаньян, Мюнхгаузен; флегматик – Портос; сангвиник – Чичиков; меланхолик – Акакий Акакиевич.

Физическое самочувствие – это совокупность ощущений материальной среды (холод, жара, слякоть и т.д.). Роль состоит из последовательной цепи состояний – физических самочувствий, возникающих от «соприкосновения» персонажа с атмосферой.

Второй план персонажа – это его опыт, привычки, знания, навыки, умения, весь тот багаж, с которым персонаж приходит в пьесу.

Характерность – это конкретизация характера персонажа в походке, жестах, манерах держаться, внешних привычках, речи и т.д. Внешняя характерность возникает как следствие внутренней характерности. Последняя связана с профессией, возрастом, полом, состоянием здоровья и т.д.

Определить характерность персонажа – это найти ее истоки и внешнее выражение. Военный, например, выглядит подтянутым, разговаривает громко, уверенно, жестикуляция и пластика несколько однообразны, прямолинейны, он не знае, куда спрятать руки. Характерность больного возникает в результате сосредоточения на своей болезни и т.д.

Перспектива – это дальняя стратегическая цель персонажа, реализующаяся в отдаленном будущем за пределами пьесы. Например, перспективу роли Градобоева в спектакле «Горячее сердце» по Островскому, К.С. Станиславский определял так: «Хочу быть царем!»

Сверхзадача – это цель, достижения которой персонаж добивается на протяжении пьесы от завязки до развязки. К.С. Станиславский сформулировал сверхзадачу так: Арган – «хочу казаться больным», «хочу, чтобы меня считали больным»; Чацкий – «стремиться к свободе»; Граф Рипафрата – «хочу ухаживать потихоньку, прикрываясь женоненавистничеством». Л. Хейфец определял сверхзадачу профессора Серебрякова в спектакле «Дядя Ваня» – «сохранить возле себя дорогого человека – женщину, жену, любовь».

Зерно и сверхзадача – это два полюса одного стержня, на который нанизываются все остальные параметры сценического характера. Зерно – это потребности, которые могут быть и неосознанными, а сверхзадача – это осознанная цель, в которой могут по-разному трансформироваться потребности человека.

Сквозное действие – способ достижения поставленных целей, избранный персонажем путь, способ деятельности. К.С. Станиславский так определял сквозное действие служанки Ануанетты – «осмеять, дискредитировать медицину в глазах Аргана, для того, чтобы его спасти». Сквозное действие графа – обладать Мирандолиной; И.В. Ильинский называл сквозное действие Хлестакова – «безумно срывать цветы удовольствия, попадающиеся на жизненном пути»; В.И. Немирович-Данченко определял сквозное действие Глумова – «использовать благоприятную почву – людские недостатки, чтобы сделать карьеру».

Внутренний конфликт – это внутренние препятствия (убеждения, волевые, эмоциональные, интеллектуальные и другие качества личности), мешающие персонажу в достижении поставленных целей. Внутренний конфликт тесно связан с главным конфликтом пьесы, однако непосредственно из него не вытекает. В «Анне Карениной», например, конфликт Анны – между долгом и любовью. В конфликте побеждает любовь – героиня ради любви оставляет не только мужа, но и ребенка.

Говоря о динамике характера, различают два типа сценических характеристик: персонаж в развитии и персонаж-маска. Развитие персонажа – это внутренний рост, происходящий с ним на протяжении пьесы. Так, Ипполит – герой комедии А.Н. Островского «Не все коту масленица» в первых сценах боится переступить порог дома своей возлюбленной, а в финале – бросает вызов.

Сценическая задача – это цель, поставленная в конкретных предлагаемых обстоятельствах. Поскольку наиболее существенные изменения предлагаемых обстоятельство становятся событиями, а главных событий в пьесе не так много, не следует дробить роль на чересчур мелкие задачи – нужно найти задачу в каждом режиссерском эпизоде.

Линия физических действий – это, по Станиславскому, жизнь человеческого тела. Создание жизни человеческого тела на сцене приводит к созданию жизни человеческого духа.

В постановочном плане для каждого персонажа, в каждом режиссерском эпизоде должна быть подробно расписана линия физических действий. Причем разрабатывать партитуру следует не в жесткой зависимости от текста пьесы, а в зависимости от логики поведения персонажей. Не нужно писать – на словах таких-то зажег спичку, на словах таких-то встал, вытер руки и т.д. и т.п. Важно описать физическое поведение персонажа так, чтобы по одним только действиям (без текста и каких-либо иных комментариев) была понятна логика его поведения. Такая запись называется посценником. Причем разрабатывается последний именно в словесной, а не в графической форме. Создавая посценник, режиссер изучает пластические возможности каждой из ролей, как бы готовит почву для решения мизансцен.

Разработав характеристики персонажей и посценник, режиссер должен распределить роли, т.е. обосновать назначение на роли конкретных исполнителей.

И, наконец, последний вопрос, который должен решить режиссер в разделе «Система сценических персонажей» – манера актерской игры, определяемая способом общения между актером, персонажем и зрителем. Исторически сложились такие манеры актерской игры:

а) перевоплощение;

б) «отстранение»;

в) «маска»;

г) отказ от персонажа – замена его актером-типажем.

Хронологически первым является возникший еще в дотеатральных играх и обрядах принцип «актера-типажа». Этот принцип всегда возникает в эпохи, когда стремление театра к ритуализации становится доминирующим, а основной акцент делается не на индивидуализации, а на сути происходящего события. В 20 веке этот принцип почти одновременно возродился в театральной системе Антонена Арто (так называемый «театр жестокости») и «хэппенинге». Актер и зритель в этих театральных системах существуют, как правило, в единой пространственно-временной среде, живут одним событием, являясь как бы «соучастниками». Иногда эта тенденция приобретает угрожающие размеры, превращаясь в ухищрения, разрушающие театральную форму.

Театр как вид искусства возник в результате разделения участников события на актеров-исполнителей и зрителей. Пространственно-временные способы организации представлений определили и способы работы актера над ролью. Первоначально актер был скрыт маской и хотя в дальнейшем она буквально была снята, способ игры остался прежним – гипертрофированная, гиперболизированная черта характера в статике показывалась укрупненно, «представлялась» актером. Так возник театр представления, предполагающий прямой контакт актера со зрительным залом (что в целом характерно для «публичного», площадного театра). Предметом изображения такого «публичного» театра были преимущественно значительные события общественной жизни. В XX веке этот тип театра перерос в так называемый «политический», «агитационный» театр.

Идейно-эстетические принципы политического театра XX века – это принципы отражения действительности, взаимодействия с публикой, освоения традиций художественной культуры. Объектом показа в спектаклях политического театра являются политические события. Тематику произведений составляет борьба рабочего класса и всего демократического фронта. Источником отражения жизни является газетная периодика, стенограммы, интервью с политическими деятелями, рассказы очевидцев, личные документы (письма и т.д.). Установка на документальное отражение социальных противоречий потребовала создания новых способов их передачи: информативности, оперативности, документальности, аналогичных методам ежедневной газетной периодики. Естественно, что проблема индивидуализации сценических персонажей автоматически была снята с повестки дня.

Своеобразную технику используют актеры традиционного восточного театра. В европейском театре ей могут соответствовать лишь некоторые формы народного, площадного ярмарочного театра. Актеры там лепят роли крупными мазками, создавая не характеры, не индивидуальности, а типы. У каждого персонажа есть свой костюм, грим или даже своя маска. Сценическую технику актера восточного театра можно определить как искусство представления. Однако, современный восточный театр нередко обращается так же и к приемам психологизации сценических персонажей.

В наши дни некоторые профессиональные восточные театры строят действие своих спектаклей так, чтобы дать возможность исполнителям как бы экспромтом пообщаться со зрителями, посоветоваться с ними, попросить у них поддержки. Представление сопровождается криками, возгласами, пением зрителей. Если в действии появляется убийца, то зрители неистово кричат: «Вот он, вот он!». Известно немало случаев, когда актеров, игравших подлецов, убивали.

Третьим типом театральных представлений является, так называемый, театр переживания, основанный на перевоплощении актера в персонаж, отсутствии прямого контакта сцены и зрительного зала (между актером и зрителем существует воображаемая «четвертая стена»). Принцип перевоплощения как процесс вхождения актера в обстоятельства роли впервые теоретически обосновал К.С. Станиславский, однако, первые «пробы» театра переживания возникли еще в период упадка Римской империи. Изменение тематики драматургии, обращение к более интимным (непубличным) сторонам человеческой жизни повлекло за собой изменение театральной системы – технологии и методологии актерского творчества, направленных теперь на создание иллюзии жизни на сцене. В дальнейшем этот тип театра, исследующий противоречивую, развивающуюся личность, появляется в периоды, когда интересы публики сосредотачиваются преимущественно на судьбах частных личностей. Характеризуя этот тип театра, Б. Брехт говорил: «Вживание – это великое средство искусства эпохи, в которой человек – величина переменная, а среда – постоянная».

Значение революционного преобразования сцены, произведенного К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко, в том и заключалось, что в привычной для нас форме «психологического» театра «подсматривания и подслушивания» через судьбу отдельных личностей была показана судьба народная.

Открытие Е.Б. Вахтангова заключалось в том, что он в театре, который по всем внешним признакам напоминал театр представления, использовал методологию К.С. Станиславского.

Еще дальше пошел Б. Брехт – не отказавшись от перевоплощения, он потребовал нового способа игры исполнителей – отчуждения. Суть эффекта отчуждения, по Брехту, – показ знакомого явления как впервые увиденного и потому воспринимаемого отчужденно, необычно, как странное, отстраненное явление.

Если театр переживания, «психологический» театр, театр «душевного реализма» подчас глубже и тоньше выражает перемены в духовном складе людей, то театр «площадей и улиц», театр «эпический», «интеллектуальный» быстрее откликается на политические преобразования, на выдающиеся события общественного характера. Его реакция быстрее, мобильнее, активнее, категоричнее – в моменты революционных преобразований он каждый раз рождается как бы заново, расцветая пышным цветом.

При поиске способа сценического существования актеров в спектакле режиссер должен помнить, что этот способ диктуется как особенностями драматургии, так и задачами, решаемыми спектаклем.

## **Звуковое решение спектакля**

Как и сценография, звуковое оформление спектакля полифункционально. Оно включает в себя:

1) музыку;

2) шумы;

3) тональный (интонационный, тембральный, ритмический) строй актерской речи и может служить цели создания или характеристики:

а) места действия;

б) времени;

в) атмосферы действия;

г) смены времени и места действия;

д) режиссерских акцентов;

е) создания или укрупнения сценических и внесценических событий;

ж) усиления эмоционального звучания сцены;

з) раскрытия отношения театра к изображаемым событиям;

и) напоминания о тех или иных событиях (музыкальная ассоциация);

к) различных эффектов и т.д.

По способу реализации музыкального оформления музыку подразделяют на исполняемую по ходу действия и музыку «от театра», музыку, исполняемую на сцене и за сценой, бытовую, психологическую, условную.

В качестве примера музыкального решения спектакля рассмотрим режиссерские задания С. Юрского композитору О. Каравайчуку в период работы над пьесой М.А. Булгакова «Кабала святош» («Мольер»). Главная тема – тема представления. Это смесь танцевальной музыки и пролога к смертельному номеру в цирке.

Тема нежности. Клавесин. Ее впервые сыграл Шарлатан. Потом с ней связаны отношения Мольера, Арманды и Муаррона. Она имеет мажорный и минорный варианты.

Тема дворца. В ней есть трубная торжественность и вечерняя тишина громадных покоев, где разом бьет множество часов.

Тема Кабалы – гулкость высоченного собора и низкосводчатого подвала. Орган. Далекий хор мальчиков, колокольчики, стук далеких железных дверей.

Тема «мнимого больного». Жуткая и завораживающая в своем однообразии, аккомпанирующем хору актеров, размере. Оперетка в аду.

Нередко у режиссера нет возможности работать с композитором или музыкальным оформителем, ему приходится самому подбирать музыкальный материал, руководствуясь такими принципами:

- избегать использования популярных музыкальных произведений, поскольку они вызывают у зрителей дополнительные реакции-ассоциации, предусмотреть которые практически невозможно;

- прибегать к контрастному использованию музыкальных тем, поскольку эмоциональное воздействие в таком случае значительно сильнее;

- стремиться к стилевому единству музыкального материала.

## **Мизансцена**

Мизансцена (размещение на сцене) – образно-пластическое выражение события в пространстве и времени спектакля, язык режиссерского искусства.

Жизнь человека состоит из непрерывной цепи событий. Сценическое событие всегда зрелищно. Самые сложные духовные явления выражаются через последовательную цепь конкретных физических действий. Но физическое действие само по себе – еще не мизансцена. Мизансцена – это процесс, который, как и развитие борьбы в целом, имеет свои этапы, «зигзаги», повороты и скачки; это зримый плод режиссерского решения.

По своему значению в развитии действия различают функциональные, психологические (сюжетные, фабульные) и тематические (идейные) мизансцены. Первые носят чисто служебный характер (раздеться, пойти и взять какой-нибудь предмет, налить чай и т.д.); вторые – физическое выражение внутренней жизни действующего лица; третьи выявляют тему и идею произведения. Образность мизансцены возникает вследствие применения пластических метафор, сравнений, аллегорий, гипербол и т.д. (прежде всего это относится к тематической мизансцене).

Воображаемый след, оставляемый персонажем в пространстве спектакля называется магистралью мизансцены. Мизансценическая тенденция персонажа проявляется в его стремлении находить себе постоянное место в пространстве события: одни стремятся к «задворкам», другие «демонстрируют» себя, кто-то обживает пространство сцены, подсматривая и подслушивая, отдельные персонажи всегда статичны и т.д.

Разрабатывая пластическое решение, режиссер, прежде всего, должен определить основные, переломные моменты в развитии пластики спектакля. Такими моментами являются: первая после открытия занавеса мизансцена, завязка, кульминация, развязка и последняя мизансцена. Разработав эти мизансцены, можно перейти к разработке второстепенных событий и т.д., и так до тех пор, пока пластически не будет зафиксирована вся партитура спектакля.

В разделе постановочного плана «Мизансцена» фиксируются только пять основных мизансцен спектакля. Полная партитура подробно описывается в режиссерском экземпляре пьесы. В разделе «Мизансцена» описываются так же основные мизансценические тенденции персонажей.

## **Партитура использования выразительных средств**

Для того, чтобы легче ориентироваться во всех выразительных средствах, используемых в спектакле и точнее наметить основные этапы развития сценического действия и композиции спектакля, необходимо разработать партитуру использования выразительных средств и основных режиссерских акцентов.

Что такое режиссерский акцент? Если все перечисленные средства выразительности (пространство, композиция, мизансцена и т.д.) непрерывные, то режиссерский акцент – это кратковременный, повторяющийся способ подчеркивания, выделения тех или иных моментов сценического действия (событий), которые несут важную идейно-тематическую, сюжетную или фабульную нагрузку. В качестве средств режиссерского акцента могут использоваться музыка, шум, свет, цвет, изменения, оформления, мизансцена, смена темпа и ритма, динамики и статики и т.д.

По характеру и способу применения акценты могут быть динамическими (развивающимися), статическими, поликомпонентными, монокомпонентными, прямыми (в унисон) или контрастными. Своеобразная форма акцентов – используемые в современном театре приемы «стоп-кадр», «рапид», «зонги», проекции, надписи и т.д.

В основном режиссерские акценты совпадают с главными событиями, нуждающимися в выделении. Вместе с тем могут быть акцентированы и другие моменты сценического действия. Все они должны отразиться в партитуре использования выразительных средств спектаклея, составляемой по такому принципу:

###### ПАРТИТУРА ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ

Акт

Картина

Явление

Режиссерский эпизод (событие)

Композиция

Акценты

Темпо-ритм

Атмосфера

Свет (цвет)

Музыка

Изменение декораций

Основные мизансцены

Кинопроекция, хореография и другие выразительные средства

Хронометраж сцены

## **Техническое обслуживание спектакля**

Выписки на техническое обслуживание спектакля составляет помощник режиссера. Это документ, на основании которого осуществляется обслуживание спектакля техническими службами театра. В зависимости от сложности партитуры спектакля, возможностей производственных цехов и расположения световой и звуковой аппаратуры требования по техническому оформлению спектакля могут оформляться как единая партитура, в которой учтены все необходимые технические элементы или как выписка. Независимо от того, в каком виде оформляются эти требования, в данном документе должны быть основные разделы:

- порядковый номер;

- реплика на введение;

- реплика на окончание номера;

- характер введения (резко, плавно);

- содержание и характер номера;

- функция номера в спектакле;

- автор;

- название произведения;

- сила звука и света (в технических единицах);

- динамика (изменение интенсивности во времени);

- длительность трансляции;

- специальные эффекты во время трансляции;

- местонахождение источника трансляции;

- исполнитель;

- примечания.

При составлении выписки на костюмы, бутафорию, реквизит указываются их размеры, а так же фамилия исполнителя, прилагаются эскизы. Выписка составляется в двух экземплярах: один передается в постановочную часть, другой хранится у помощника режиссера.

## **Режиссерский экземпляр пьесы**

Режиссерский экземпляр пьесы – это отпечатанный на машинке через два интервала на одной стороне листа текст пьесы со всеми внесенными в него изменениями, содержащий так же все замечания режиссера относительно реквизита, декораций и их перемен, света, звука, музыки, шумов, мизансцен, хронометража, открытия и закрытия занавеса, костюмов актеров, гримов и париков. Режиссерский экземпляр – это документ, по которому помощник режиссера следит за сохранностью спектакля в процессе его эксплуатации и ведет его.

Режиссерский экземпляр пьесы содержит подробную партитуру всего спектакля. Каждое сколько-нибудь значительное изменение в развитии действия нумеруется в тексте, а затем на чистых листах описывается то, что происходит на сцене.

При разработке режиссерского экземпляра нужно стремиться отбросить все «рассуждения на общелитературные темы» и писать конкретно, какие физические действия выполняют актеры, какой реквизит им для этого необходим, какой свет должен быть на сцене и т.д. Режиссерский экземпляр является как бы режиссерской партитурой спектакля.

**СЛОВАРЬ ТЕАТРАЛЬНЫХ ТЕРМИНОВ**

**АБОНЕМЕНТ** (фр. abonnement уплата вперед, подписка) – право пользования местом в театре (концертном зале) в течение известного срока на определенные спектакли, оплачиваемые вперед (полностью или частично). Театральный абонемент возник в 90-х г.г. XVII в. в Италии. Лица, арендовавшие ложи, имели право располагать ими по своему усмотрению. Особую форму система абонемента получил в Германии, Австрии, где абонементы предназначались (обычно на сезон) для придворной знати. Со 2-ой половины XVIII в. абонемент получил распространение в большинстве оперных театров мира. В настоящее время в практике зарубежных театров абонемент имеет меньшее распространение.

**АБСТРАКЦИОНИЗМ** (латин. abstractum отвлеченный), также беспредметное искусство – художественное направление, возникшее в начале XX в. на модернистской платформе (в основном в изобразительном искусстве. Отличительной особенностью абстракционизма является отказ от фигуративности, от воспроизведения реально воспринимаемых образов и предметов, разложение зримых форм на «исходные слагаемые», отвлеченные линии, плоскости, геометрические и аморфные фигуры и объемы, цветовые пятна, которые сопрягаются в столь же отвлеченных композициях.

#### АВАНСЦЕНА – открытый участок сцены, расположенный в зрительном зале перед порталом.

**АВТОРИЗОВАННАЯ ИНСЦЕНИРОВКА** – пьеса, созданная на материале литературно-художественного произведения нетеатрального жанра (романа, повести, поэмы и пр.) и одобренная автором переработанного сочинения. Авторизованный перевод – перевод драматического произведения (с языка оригинала на другой язык), согласованный с автором оригинала.

**АВТОРИТЕТ**(нем. Autorität < austoritas власть, влияние) – 1. Лицо, пользующееся влиянием, признанием. 2.Общепризнанное значение, влияние.

**АВТОРСКАЯ ИНСЦЕНИРОВКА** – пьеса, созданная на материале литературно-художественного произведения нетеатрального жанра (романа, повести, поэмы и пр.) самим автором этого произведения.

**АГОН** (agwn, от agw — веду) — в древней аттической комедии словесное состязание, спор между двумя главными действующими лицами. В агоне раскрывается основная идейная проблематика произведения. Агон встречается в «Осах» (спор Филоклеона и Вделиклеона) и в «Лягушках» (спор Эсхила и Еврипида) Аристофана и в других произведениях.

**АДЕПТ** (латин. adeptus достигший) - посвященный в тайны какого-л. учения, секты. 2. Ревностный приверженец какого-л. учения.

**АЖУРНАЯ (ПРОРЕЗНАЯ) ДЕКОРАЦИЯ** (фр. a jour — сквозной) – один из видов плоской живописной декорации: часть живописной поверхности декорационного холста вырезается и сквозь прорези виден фон, изображающий небо, второй план архитектурной или пейзажной декорации и т.п. Ажурная (прорезная) декорация при подвеске на нескольких планах создает иллюзию пространственного сооружения или глубины пейзажа (особенно при удачном использовании эффектов сценического освещения). Ажурные архитектурные декорации на сцене проектируются и строятся по законам условной сценической перспективы.

**АКТ** (латин. actus – действие) – 1. Законченная часть драматического произведения или театрального представления. Акт может дробиться на более мелкие части (явления, эпизоды, сцены, картины). 2. В Англии, в так называемом Елизаветинском театре, актом называлась музыка между отдельными частями пьесы.

**АКТЕР** (фр. acteur, латин. actor исполнитель) - исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных, эстрадных, цирковых представлениях и в кино.

**АКТЕРСКАЯ ТЕХНИКА** – изучение законов сценического поведения актера. Целесообразное, психически обоснованное сценическое поведение актера; система выразительных средств.

**АКТЕРСКОЕ МАСТЕРСТВО** – 1. Высокое искусство сценической деятельности артиста. «Создание на сцене «жизни человеческого духа роли», то есть внутренней жизни создаваемого образа, его психологического мира» (К.С. Станиславский). «Стремление актера быть, а не казаться, действовать, а не изображать действие» (А.Д. Попов). 2. Дисциплина (учебный предмет) в театральном вузе.

**АМПЛУА** (фр. emploi применение, роль) – род ролей, соответствующий сценическим данным актера. В драматическом театре путь развития амплуа – от типизированных персонажей (масок, аллегорий, символов) к индивидуализированным образам находятся в тесной взаимосвязи с состоянием драматургии и актерского искусства. До начала XX века в России были распространены следующие амплуа: мужские – герой - любовник, трагик, комик, простак, резонер, фат; женские – комичная старуха, грандам, травести, инженю, героиня, субретка и др.

**АМФИТЕАТР** (гр. amphitheatron от греческого зрелище с обеих сторон) – 1. В древнегреческом театре – места для зрителей, расположенные полукругом на склонах холмов. 2. В древнеримской архитектуре – открытое круглое или эллиптическое сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей располагались уступами вокруг арены. 3.В современных театральных, концертных залах, цирках и т.п. – места в зрительном зале, расположенные за партером с повышением каждого последующего ряда. По форме их разделяют на круглые, веерные, секторальные.

 **АНГАЖЕМЕНТ** (фр. engagement обязательство, наем) (устаревшее) – приглашение артиста (артистки) или артистического коллектива на известный срок для участия в спектаклях или концертах на определенных условиях.

**АНЕКДОТ** (гр. anekdotos неизданный) – на профессиональном жаргоне работников кино, ТВ, театра – краткая, сжатая до двух-трех фраз сюжетная схема произведения («герой эмигрировал по ошибке вместо брата…»). Анекдот нередко совпадает с расхожими фабульными клише, ставшими своеобразными иероглифами (бесчисленные варианты «золушки», «полицейский – преступник», «человек, сделавший себя сам» и т.п.).

**АНОНС** (фр. annonce публичное оповещение, объявление) – предварительное объявление о спектакле. В XVII-XVIII в.в., преимущественно во французском театре, анонс представлял собой краткое обращение со сцены к публике перед началом спектакля (и отдельных его актов) с сообщением о предстоящем показе, о действующих лицах, исполнителях; по окончании представления — о значении развязки и пр.; одновременно рекламировались последующие спектакли театра. В настоящее время анонсом называется предварительная, без подробных сведений афиша, объявляющая о спектакле, выступлении, концерте и т.п.

**АНСАМБЛЬ** (фр. ensemble, буквально – единство, созвучие, согласованность) – в театральном искусстве – стройность и согласованность игры актеров. Ансамбль служит раскрытию замысла сценического произведения, осуществлению стилевого единства спектакля. В ансамбле проявляется особая природа театрального действия как искусства синтетического и коллективного. Наличие в спектакле ансамбля определяется умением каждого актера сочетать свой замысел и сценические задачи с задачами других актеров, добиться гармоничности, согласованности исполнения, поддерживать на сцене общий тон, ритм и настроение. Ансамбль возникает в результате длительной работы актеров в одном коллективе или принадлежности их к одной художественной школе.

**АНТИЦИПАЦИЯ** (лат. anticipatio упреждаю, предвосхищаю) – в художественной деятельности – умение предугадать, распознать будущие события. То же, что и предвидение.

**АНТИЧНЫЙ ТЕАТР** – понятие, объединяющее древнегреческий театр, развивавшийся под его влиянием театр некоторых стран Ближнего Востока (входивших в круг так называемой эллинистической культуры) и театр Древнего Рима. В период развития Античного театра (VI в до н.э. – IV-V в.в. н.э.) в Европе впервые было создано подлинное театральное искусство, возникли первые образцы постоянных театральных сооружений, театральных машин и декорационного оформления спектакля. Опыт и традиции Античного театра оказали огромное влияние на теорию и практику европейского театра нового времени.

**АНТРАКТ** (фр. entracte, от entre – между и acte – действие) – 1. Перерыв между актами спектакля или отделениями концерта, циркового представления. Служит для отдыха исполнителей и зрителей, а также для перемены декораций. 2. Музыкальная пьеса, являющаяся вступлением к одному из действий (кроме 1-го) оперного или драматического спектакля (антракт в опере «Кармен», антракт из музыки Чайковского к пьесе «Снегурочка» и т.п.). Исполняется обычно после перерыва, непосредственно перед поднятием занавеса.

**АНТРЕ** – [фр. entree вход, вступление, выход (на сцену)] – 1. В средневековой Европе – торжественное вступление, выход в пиршественный или бальный зал костюмированных персонажей. Антре во Франции, Италии, Испании явились прообразами балета, а также интрады в инструментальной танцевальной сюите. 2. В XVII-XVII в.в. – выход одной или нескольких групп танцовщиков (с четным числом участников), представлявших, посредством танца и пантомимы часть действия балета, комедии-балета, оперы-балета. 3. В балете XIX-XX в.в. – вступительная часть развернутого па-де-де, общий выход танцовщицы и танцовщика. 4. Клоунский номер, обычно комическая разговорная сценка или пантомима. Первое время антре называли всякое появление клоунов на манеже. Антре связано с выступлениями клоунов амплуа Августа.

**АНТРЕПРЕНЕР** (фр. entrepreneur предпрениматель) – владелец, арендатор, содержатель частного зрелищного предприятия.

**АНТРЕПРИЗА** (фр. entreprise, от entreprendre – предпринимать) – предприятие, созданное и возглавляемое частным предпринимателем – антрепренером.

**АНШЛАГ** (нем. anschlag афиша, объявление) – специальное объявление («все билеты проданы»), вывешиваемое в необходимых случаях у кассы театра. Понятие «аншлаг» тождественно понятию «полный сбор».

**АПАРТ** (фр. a part, итальянский a parte в сторону) – монологи или реплики, направленные в публику (считается, что присутствующие на сцене их не услышат).

**АПЛОДИРОВАТЬ** – одобрять или приветствовать аплодисментами.

#### АПЛОДИСМЕНТЫ (фр. applaudissements ) – рукоплескания в знак одобрения или приветствия.

**АПОФЕОЗ** (гр. apotheõsis обожествление) – заключительная, торжественная массовая сцена спектакля или праздничной концертной программы, циркового представления. Апофеоз прославляет народ, героя, какое-либо событие и т.п. В нем участвует большое количество действующих лиц. Апофеоз носит обычно монументальный характер, исполнен подъема, мощи, величия. Может являться также самостоятельной частью какого-нибудь зрелища (представления, празднества, шествия). Самостоятельно апофеозы (обычно без текста) строятся на выразительных группировках и позах действующих лиц («живая картина», «немая сцена»), в них используется яркое декорационное оформление, костюмы, бутафория и т.п.

**АРЕНА –** открытая сценическая площадка, полностью или частично окруженная местами для зрителей.

**АРКА ПОРТАЛЬНАЯ** (лат. arcus дуга, изгиб) (портальное зеркало) – основная часть конструктивного оформления современной сцены. Состоит из: а) архитектурной арки – проема в капитальной стене, отделяющего сцену от зрительного зала; б) игровой портальной арки. По своим размерам игровая портальная арка обычно меньше архитектурной и составляется либо из комплекса портальных кулис и падуги, либо из подвижных портальных башен и мостика.

**АРЛЕКИН** (ит. Arlecchino) – 1.Традиционный персонаж итальянской комедии дель арте. Создан актером А. Ганасса во 2-ой половине XVI в. Арлекин занимал в труппе положение 2-го Дзанни – простака, неотесанного увальня, запутывавшего своими глупыми выходками интригу комедии. Носил костюм, покрытый многочисленными разноцветными заплатами, обозначавшими бедность и скупость его обладателя. Во французских арлекинадах конца XVIII – начала XIX в. в. Арлекин превратился в изящного любовника, счастливого соперника Пьеро. 2.Полоска ткани, неподвижно закрепленная в верхней части и обрамляющая портальную арку сцены. 3. Шут, паяц.

**АРЛЕКИНАДА** (ит. arlecchinata) – 1. Небольшая сценка, в которой учавствует Арлекин. 2. Популярный жанр ярмарочного театра в середине ХVIII в. во Франции.

**АРТИЗАЦИЯ** (фр. art искусство) — театрализация событий общественной, политической, культурной жизни, связанная в основном с эстетикой массовой культуры и нередко превращающаяся в шоу. Под артизацией понимается также отношение к действительности как к некоему произведению искусства.

**АРТИСТ** (фр.artiste) – лицо, занимающееся в искусстве творческим трудом; то же, что и творец, художник в широком смысле (такое употребление слова более характерно для западной культуры). В русском языке артист обычно синонимичен понятию актер. Исполнитель ролей в драматических, оперных, балетных спектаклях, в фильмах, участник эстрадного, циркового представления.

#### АРХИТЕКТУРНАЯ СЦЕНА – название, данное сцене, построенной Ж.Копо в театре «Вье Коломбье».

**АРЬЕРСЦЕНА** (фр. arriere сзади) – замкнутое с трех сторон пространство, примыкающее к задней части основной сцены. Служит для размещения накатных площадок и для увеличения глубины сценического пространства. Являясь продолжением основной сцены, служит резервным помещением для установки декораций, которые и создают иллюзию пространства большой глубины. В современных театральных зданиях на арьерсцене размещаются фурки или вращающийся накатный круг, с заранее установленными декорациями. Верх арьерсцены оборудуется колосниками с декорационными подъемами и световой аппаратурой. Под полом размещают склады навесных декораций – огнестойкие сейфы.

**АССОЦИАЦИЯ** (<лат. associatio объединять, увязывать). Применительно к искусству – способ достижения художественной выразительности, основанный на психологическом эффекте «узнавания», сравнения, проецирования художественного образа, ситуаций, ощущений и т.п. на собственные представления, хранящиеся в памяти (в том числе, полученные из других произведений искусства) или закрепленные в культурно-историческом опыте.

**АТМОСФЕРА СЦЕНИЧЕСКАЯ** (гр. atmos пар+сфера) – преобладающий характер эмоциональной жизни актера в окружающих его условиях: обстановка, время, место, настроение, в которых происходит сценическое действие. «Воздух времени и места», по выражению Д.А. Попова.

**АУРА** (гр. aura веяние, дуновение) – слаборазличимая светящаяся оболочка, окружающая тело человека, отражающая во вне напряженную деятельность его души и духа (в современном понимании аура сравнима со сверхчувствительным зрительным восприятием энергетического поля человека). В искусстве изображалась в виде нимба, ореола. В переносном смысле аура – обычно хорошо ощущаемая, но трудно определимая атмосфера особого эмоционального подъема, особой значимости, которая окружает подлинные, уникальные произведения искусства.

**АФИША** (фр. affiche объявление, от afficher вывешивать) – вид рекламы, оповещения (как правило – печатные) о спектаклях и других художественных или увеселительных мероприятиях. Афиши вывешиваются у входов в театры и другие зрелищные предприятия, на улицах, площадях и т.п.

**БАЛАГАН** (перс. балахане верхняя комната, балкон) – 1. *уст.* Временная легкая постройка для театральных, цирковых или эстрадных представлений. Первоначально для них приспосабливались торговые помещения, выстраиваемые в дни ярмарок, — балаганы (отсюда и название). Позднее стали сооружаться специальные здания. Балаганы строились из досок, крыша делалась из брезента или мешковины (шапито). Внутри балаган имел сцену и зрительный зал, разделенный на первые, вторые места и так называемый «загон», где публика стояла 2. Театральное зрелище, преимущественно комического характера на ярмарках и народных гуляньях Балаганы известны в России с середины XVIII в.. 3. Нечто несерьезное, шутовское, грубовато-пошлое.

#### БАЛКОН (ит. balcone < лат. balcus балка) –1. Выступающая на верхних этажах здания площадка с ограждением. 2. Верхний или средний ярус в зрительном зале.

 **БАРАБАН ГОРИЗОНТА –** катушка, на которую наматывается полотно сценического горизонта..

 **БАРАБАННЫЙ КРУГ –** поворотный круг сцены, с встроенными в него подъемно-опускными площадками. Как правило, вращающаяся конструкция круга имеет два-три этажа.

**БАТЛЕЙКА –** народный кукольный театр в Белоруссии (XVI- начало XX вв.). Близок украинскому вертепу, русскому театру Петрушки.

**БАШНИ ПОРТАЛЬНЫЕ** – часть игровой портальной арки сцены. Представляет собой жесткую металлическую или деревянную конструкцию, которая может двигаться параллельно архитектурному порталу, если необходимо сократить ширину игрового портала. На современных портальных башнях монтируется большое количество осветительной аппаратуры и пульты управления помощника режиссера, осветителя, машиниста сцены. Башни портальные со стороны зрительного зала закрываются нейтральными или специфическими драпировками, деталями оформления.

**БЕЗДЕКОРАЦИОННАЯ СЦЕНА –** неглубокая сцена закрытого типа, имеющая просторную авансцену, которая является основной игровой площадкой; глубинная часть предназначена для декорационного фона..

**БЕЗОБРАЗНОЕ** – эстетическая категория, противоположная прекрасному, традиционно связанная с художественной характеристикой зла, отрицательных сторон личности, негативных явлений природной и общественной жизни (черты, патологичности, уродства, бездуховности, мертвечины и т.п.). Существует, однако, и традиция (особенно явная в XX в.) эстетизировать безобразное, наделять его универсально значимыми свойствами.

**БЕЛЬТРАММ**, Бальтрамм де Гаджан (Beltramm; Baltramm de Gaggian), — персонаж импровизационного народного театра комедии дель арте, созданный в XVI в. актером Н. Барбьери; тип глупого, неловкого и невежественного крестьянина, часто некстати вступающего в разговор. В литературной комедии этот персонаж превратился в образ глуповатого, но добродушного и почтительного слуги.

**БЕЛЬЭТАЖ** (фр. bel красивый) – 1. Второй, главный (обычно с более высокими комнатами) этаж здания (дворца, особняка). 2. Первый ярус балконов в зрительном зале над партером и амфитеатром.

**БЕНЕФИС** (фр. benefise прибыль, польза) – 1. Спектакль или концерт в пользу одного или нескольких артистов, работников театра. 2.Спектакль в честь одного из его участников как выражение признания заслуг, мастерства артиста.

**БЕНЕФИСНАЯ РОЛЬ –** роль в пьесе, не обязательно центральная, но написанная автором так, что дает возможность актеру блеснуть самыми яркими гранями своего таланта, оказаться в центре внимания публики.

**БЕНЕФИЦИАНТ –** артист (или работник театра), в пользу или в честь которого устраивается бенефис.

**БЕСКУЛИСНАЯ СЦЕНА –** сцена, не требующая маскировки своих боковых пространств кулисами. Пространство формируется тремя стенами нейтрального характера или стационарным сценическим горизонтом. Эффект Б.С. достигается также значительным увеличением сцены по отношению к ширине портала.

**БЕСПОРТАЛЬНАЯ СЦЕНА -** сцена-коробка, ширина портального отверстия которой полностью совпадает с шириной зрительного зала в зоне первых рядов.

**БИОМЕХАНИКА** (греческий biox — жизнь и mhcanikg — искусство построения машин) в театре – введенная В. Э. Мейерхольдом система тренажа актера: совокупность приемов и навыков (гимнастических, пластических, акробатических), с помощью которых актер получает возможность сознательно, точно, целесообразно и естественно управлять механизмом движений своего тела.

**БОЛЬШАЯ ОПЕРА** – 1. Многоактная опера (из 3-5 актов), обычно серьезного, не комедийного) характера (опера-драма, опера-трагедия, опера-легенда и т.д.). 2. Жанр музыкального театра – монументальная, романтически красочная опера на исторический сюжет, сочетающая героический пафос, приподнятость чувств, драматизм с внешней декоративностью, нагромождением сценических эффектов. В Больших операх широко используются крупные исполнительские составы, включая хор, балет, мощный оркестр.

**БОМОЛОХ** (гр. bwmolocox — кривляка, скоморох; буквально – попрошайка) – тип шута в античной комедии. Бомолох смешил зрителей глупыми выходками или, прикидываясь простаком, способствовал осмеянию других персонажей. Большое распространение получил в древней аттической комедии.

«**БРОДВЕЙСКИЕ ТЕАТРЫ»** (Broadway Theatres) – американские театры, расположенные на Бродвее (улица в Нью-Йорке). Тип современного «Бродвейского театра» сформировался в конце XIX и начале XX в.в. Находившиеся на Бродвее и прилегающих к нему улицах театральные помещения арендовались антрепренерами («менеджерами для показа драматических спектаклей и музыкальных комедий. «Бродвейские театры» не имеют постоянных трупп, режиссера, репертуара. Театры эти ставят новые постановки с обязательным участием «звезд». Труппы комплектуются для исполнения одной пьесы, которая показывается ежедневно до тех пор, пока она делает сборы. Если спектакль неудачный и сборов нет, труппа распускается.

**БУРИМЕ** (фр. bouts rimes рифмованные концы) – эстрадный жанр. Произошел из игры, состоящей в составлении стихов (обычно шуточных) на неожиданные и не связанные между собой внутренним смыслом рифмы (иногда указывается тема).

#### БУРЛЕСК, БУРЛЕСКА (фр. burlesque < итальянский burla шутка) – 1. Пародийно-возвышенный, героико-комический стиль. 2. Инструментальная музыкальная пьеса причудливого, шутливого, грубовато-комического характера. 3. Небольшая шуточная, пародийная опера, близкая к водевилю.

**БУРЛЕТТА** (ит. burletta, от burla шутка) – термин, применявшийся в Англии в 1-ой половине XIX века к спектаклям, сочетавшим элементы оперы, бурлеска и пантомимы. В бурлетте текст сопровождался музыкой или заменялся пантомимической игрой

**БУТАФОР**  – первоначально в итальянском театре работник сцены, который находился за кулисами и подавал артистам необходимые по действию предметы – оружие, цветы, книги, письма и т.д. В современном театре – работник сцены, изготовляющий различные предметы бутафории (скульптуру, мебель, посуду и т.д.), а в небольших театрах и обставляющий ими сцену для спектакля.

**БУТАФОРИЯ** (ит. buttafuori, букв. выбрасываемый вон) – поддельные предметы – скульптура, мебель, посуда, украшения, детали костюма и т.д., употребляемые в театральных спектаклях взамен настоящих вещей. Предметы бутафории не являются обычно точной копией оригиналов, отличаются от них как по материалу (изготовляются главным образом из картона, папье-маше, дерева, жести и холста), так и по форме, размерам и окраске, обусловленными характером спектакля и специфическими требованиями сцены. Предметы бутафории должны отличаться прочностью, простотой и дешевизной.

**БУФФ** (ит. buffa шутка) – термин, применяемый для обозначения актеров, пользующихся приемами буффонады. Буфф означает обычно введение в ткань пьесы элементов скоморошества, шутовства или циркового представления.

**БУФФОН** (ит. buffon) актер, пользующийся приемами шутовства, буффонады.

**БУФФОНАДА** (ит. buffonata паясничество, шутовство) – резко преувеличенный, грубый комизм, одно из проявлений гротеска в искусстве. Бытует в основном в театре, на эстраде, в цирке.

**БЮРО РЕЖИССЕРОВ** – русская театральная организация. Выбиралась на всероссийском съезде режиссеров. Бюро режиссеров определяло права и обязанности режиссеров, рассматривало конфликты, возникавшие в различных театрах.

**ВАРЬЕТЕ** (фр. variété разнообразие, смесь) – вид театра, в представлениях которого сочетаются различные жанры театрального, музыкального, эстрадного и циркового искусства.

**ВВОД** – включение нового исполнителя в готовый, иногда давно идущий спектакль.

**ВДОХНОВЕНИЕ** – высший подъем духовных и физических сил художника в процессе создания произведения искусства. В моменты вдохновения предельно актуализируются творческие возможности автора, его талант и мастерство, которые сопрягаются с его духовными потенциями, жизненным опытом и знаниями. Существует точка зрения на вдохновение как на факт иррационально-мистический, непознаваемый, с жизненной конкретикой не связанный («наитие свыше»).

**ВЕДУЩЕЕ ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО для всей пьесы** возникает на глазах у зрителей; оно формирует основное событие пьесы; движет сюжет пьесы; конфликтно по отношению к исходному предлагаемому обстоятельству для всей пьесы. При столкновении исходного предлагаемого обстоятельства (ИПО) с ведущим предлагаемым обстоятельством (ВПО) начинается борьба по сквозному действию. Два обстоятельства ИПО и ВПО определяют борьбу в пьесе.

**ВЕРТЕП** – 1. Большой ящик с марионетками – место кукольных представлений на библейские и комические сюжеты. 2. Украинский кукольный народный театр. Был распространен в XVIII– XIX в.в. Близок к русскому Петрушке и белорусской батлейке, пользовался большой любовью народа. Вертеп представлял собой деревянный ящик в виде небольшого домика около двух метров высоты и около метра ширины. Ящик («скрынька») состоял из двух ярусов в полу которых имелись прорези. Куклы прикреплялись к проволоке, заканчивающейся деревяшкой. Вертепщик, стоящий за ящиком, приводил в движение кукол, водя их по прорезям и говорил текст, изменяя голос соответственно характеру каждого персонажа.

**ВЕРХНЯЯ СЦЕНА** – часть сценического пространства. Находится над игровой площадкой (между первой рабочей галереей и крышей). Состоит из двух частей: а) надколосникового пространства, где помещаются площадка для верхних блоков подъемного устройства и крыша с поддерживающей ее конструкцией; б) пространства от колосников до первых боковых рабочих галерей; эта часть верхней сцены имеет систему подъемов с противовесами (калкаши и грузы) и направляющих (шпунты), а также боковые рабочие галереи, переходные мостики, полетные устройства, механизмы для горизонтов и панорам.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ** – взаимная связь людей, предметов, явлений, понятий; согласованность действий.

**ВЗАИМООТНОШЕНИЕ** – взаимные отношения двух или нескольких лиц.

**В'ИДЕНИЕ** – образное мышление актера (режиссера). Осознание актером, режиссером произведения, его идейно-художественной структуры в образном, сценическом воплощении.

**ВИДЫ ИСКУССТВА –** наиболее крупные классификационные группы исторически сложившихся форм художественно-творческой деятельности, различающиеся неповторимой спецификой и особым художественным языком. В наши дни это: архитектура (зодчество), декоративно-прикладное искусство, изобразительное искусство (в его пределах в качестве подвидов или родов различают живопись, графику, скульптуру), кинематограф, литература, музыка, театр, хореография (искусство танца), эстрада, цирк. Существует тенденция относить к самостоятельным видам искусства художественную фотографию и дизайн, отчасти телеискусство.

**ВИРТУОЗ** (ит. virtuoso < лат. virtus – доблесть, талант) – исполнитель, в совершенстве владеющий техникой своего искусства. Виртуозность как высшая ступень мастерства позволяет свободно и полно пользоваться средствами художественной выразительности.

**ВКУС ЭСТЕТИЧЕСКИЙ** — способность человека к различению, пониманию и оценке эстетических явлений в различных сферах жизни и искусства, умение отличать прекрасное от безобразного, уродливого, трагическое от комического и т.д. Первичная психологическая основа проявления вкуса — чувство удовлетворения или не­удовлетворения («нравится — не нравится»). По отношению к оценке произведений искусства конкретизируется как художественный вкус и имеет много градаций — по развитости, широте, тонкости и т.п. Эти качества преимущественно воспитуемы, они разви­ваются и шлифуются в ходе культурно-художественной практики.

**ВНИМАНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ** – сосредоточенность мысли на каком-либо объекте на сцене или вне сцены.

**ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ** – внутренняя речь, не произнесенная вслух, мысли действующего лица.

**ВОДЕВИЛЬ** (фр. vaudeville) – 1.Уличная городская песенка во Франции ХVI в. Название «водевиль» происходит от реки Вир в Нормандии, где жил в XVв. народный поэт- песенник О. Баслен. 2.Пьеса легкого комедийного характера, обычно – одноактная, в которой диалог и драматическое действие, построенное на занимательной интриге, на анекдотическом сюжете, сочетаются с музыкой, песенкой-куплетом, танцем. 3.Заключительная песенка в водевиле, комической опере или комедии, обычно выражающая мораль пьесы.

**ВОЗВЫШЕННОЕ** — эстетическая категория, арактеризующая мас­штабность, внутреннюю значимость, величие явлений, событий, чувств и поступков. В отличие от прекрасного, которое соразмерно человеку и «освоено» им, В. выражает превосходство объекта по отношению к воспринимающей личности и выходит за рамки обыденного. Ис­точником В. могут стать грандиозные явления природы, перелом­ные моменты общественного развития, значительные историче­ские коллизии и т.п. Возвышенно одухотворенная деятельность че­ловека проявляется, как пр., в особых, исключительных случаях.

**ВОЗРОЖДЕНИЕ** (Ренессанс — фр. Renaissance, ит. Rinascimento; термин подразумевает возвращение к античному наследию, его «новую жизнь») — культурно-историческая эпоха меж­ду Средневековьем и Новым временем, ярко проявившаяся во всей Европе и многих странах Востока. Первые ростки возрождения связаны с итальянским искусством и относятся к рубежу XIII-XIV вв.; целостно-последовательное развитие эпохи длилось до конца XVI в. — в нем различаются периоды Раннего (XV в.), Высокого (конец XV — первая треть XVI в.) и Позднего возрождения. Исходная ориентация возрождения на греко-римские культурные традиции не стала, однако, опреде­ляющей: деятельность мыслителей и художников возрождения, совпавшая с периодом возникновения и становления буржуазных отноше­ний, утвердила новое представление о человеке как самоценном, творчески активном и свободном существе, породила веру в ра­зумное, гармоничное устройство мира, чувство исторического оп­тимизма связала с идеей прогресса. Соответствующие духу вре­мени принципы гуманизма, рационализма и историзма стали идей­ной основой возрождения, определили содержание и формы его художественной культуры. С ренессансным восприятием человека как личности, независимой от предопределении судьбы, от высших небесных сил, но тесно связанной с реальными об­стоятельствами жизни, многие исследователи связывают возникновение реализма в искусстве.

**ВОЗОБНОВЛЕНИЕ** спектакля – постановка пьесы, давно не шедшей в данном театре. Иногда возобновление имеет целью только реставрацию спектакля, то есть показ пьесы в традиционном исполнении и оформлении. Такое возобновление требует обычно только обновления или легкой доделки некоторых частей декораций, сравнительно небольшого количества репетиций и т.д. Чаще возобновление спектакля предполагает не только реставрацию, но и значительное обновление старого спектакля (капитальное возобновление), часто изготовление специального оформления, введение новых исполнителей, иногда изменение прежней трактовки образов.

**ВОКАЛИЗ** (фр. vocalise, от лат. vocalis – гласный) – упражнение или этюд для голоса без текста. Исполняется на гласную и предназначается для развития выразительности голоса и исполнительской техники певца.

**ВООБРАЖАТЬ, ВООБРАЗИТЬ** – 1. Представить себе мысленно что-либо, кого-либо. 2. Составить преувеличенное мнение.

**ВООБРАЖЕНИЕ** – способность человека воссоздавать в памяти образы прежнего (пережитого) опыта и сочетать или претворять их в новые образы. Высшей формой активного воображения является творческое воображение, играющее огромную роль в искусстве. Существенной особенностью творческого художественного воображения является способность создать на основе переработки прежних представлений новый, целостный образ, умение осветить и раскрыть новые, еще не изведанные, связи вещей и явлений.

**ВОПЛОТИТЬ** – выразить в конкретном, вещественном образе.

**ВОПЛОЩЕНИЕ**, в эстетике, — осуществление творческого замысла художника, когда сложившиеся в его воображении образы реализуются в произведение искусства. В мастерстве актера воплощение – умение преобразиться и создать сценический образ подчас весьма далекий от физического облика и характера исполнителя.

**ВОСПРИНИМАТЬ, ВОСПРИНЯТЬ** – понять и усвоить.

**ВОСПРИЯТИЕ** **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ** — процесс приема, преобразо­вания и переживания художественно-эстетической информации, который обеспечивает прочтение объекта художественной деятельности как цельного художественного образа и эстетической ценности. Восприятие художественное пред­полагает эмоциональное соучастие и сотворчество воспринимаю­щего. Высшим эмоциональным моментом восприятия считается катарсис.

**ВПЕЧАТЛЕНИЕ** – 1. След, оставленный в сознании, в душевной жизни чем-нибудь пережитым, воспринятым. 2. Мнение, оценка, сложившаяся после знакомства, соприкосновения с кем — чем-нибудь.

**ВСТАВКА** – отдельная часть какой-либо декорации. Вставка включается в декорацию и вынимается из нее по мере надобности. Имеет вид рамки из реек, обшитой холстом или фанерой, окрашенными в соответствующий цвет. Глухая вставка – вставка, приделанная на долгое время, накрепко. Вставка с пролетом – декорационный щит, вставляемый в состав павильона в виде окна или двери.

**ВТОРОЙ ПЛАН РОЛИ** - внутренний духовный багаж человека, обстоятельства его личной судьбы, жизненные впечатления персонажа пьесы. Это мысли и чувства действующих лиц, проявляемые в их действиях и поступках.

**ВЫГОРОДКА** – проверка эскиза или макета декорации нового спектакля путем воспроизведения его на сцене в виде макета в натуральную величину. Для проведения выгородки используются декорации идущих или снятых с репертуара пьес, а также имеющиеся в большинстве театров специальные выгородочные ширмы.

**ВЫМАРКА В ПЬЕСЕ** – часть текста в пьесе, изымаемая режиссером при подготовке спектакля, по соображениям постановочного или другого характера (например, сокращение действующих лиц, длиннот в тексте и т.д.).

**ВЫМЫСЕЛ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** — акт художественного творчества, опре­деляющий содержательно-конструктивную сторону художествен­но воспроизводимой реальности — то, что возможно, мыслимо, может происходить в действительности (а также и то, что заве­домо невероятно, фантастично). Вымысел художественный, как правило, опирается на твор­ческое переосмысление (рекомбинацию) реальных явлений, со­бытий, характеров. Основа вымысла художественного — творческое воображение и фантазия. Действенность и убедительность вымысла художественного — не только и не столько в правдоподобии, узнаваемости, сколько в логике художественной мысли, глубине проникновения в суть явлений и характеров.

**ВЫПИСКА** для постановки – перечень принадлежностей или материалов (бутафории, костюмов, реквизита и т.д.), необходимых для готовящейся постановки. Выписка составляется помощником режиссера по указаниям режиссера-постановщика и заявкам актеров.

**ВЫПУСК СПЕКТАКЛЯ** – последний этап работы над спектаклем. В период выпуска спектакля проводятся генеральные репетиции, фиксируется порядок проведения спектакля, проверяется готовность всех элементов оформления, музыкальное и шумовое сопровождение, световые перемены, сценические эффекты, длительность антрактов и т.п.

**ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ** – способность осуществлять внутренние действия и отношения в условиях роли, то есть способность выражать мысль, чувство, настроение образа.

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ** – ярко, образно передающий внешние и внутренние качества человека, его стремления и переживания.

**ВЫРУБКА СВЕТА** – одновременное выключение всех источников света на сцене, кроме дежурного. Применяется при открытом занавесе между картинами спектакля.

**ВЫХОД** — появление актера на сцене для участия в действии.

**ГАРМОНИЯ** (гр. harmonia — согласие, стройность, сораз­мерность) — философско-эстетическая категория, означающая оптимальное взаимосоответствие частей внутри целого и соразмерность частей и целого, слияние различных компонентов объекта в художественном единстве. Гармония — одна из наиболее существенных характеристик красоты и прекрасного, основной критерий совершенства.

**ГАСТРОЛЬ** (нем. Gastrolle < Gast гость и Rolle роль) – выступление приезжего артиста, спектакль приезжей театральной труппы.

**ГЕНИАЛЬНОСТЬ** (лат. genius, гений-покровитель, добрый дух — античный аналог ангела-хранителя) — наивысшая степень проявления творческих сил человека, его художественного таланта. Гениальность свя­зана с созданием качественно новых, уникальных творений, от­крытием ранее неизвестных путей творчества, произведением и утверждением новых художественно-эстетических ценностей. Исключительность гения — в его радикальном новаторстве, в на­иболее ярком творческом выражении своей эпохи; через него «природа дает искусству правила» (Кант).

**ГЕРОЙ** (героиня) – 1. Центральный персонаж пьесы. 2. В XVIII -XIX в.в. – исполнитель ведущих ролей в трагедиях. Позднее термин «герой» стал применяться и в отношении ведущих актеров, выступавших в других сценических жанрах (драматический герой, комедийный герой). Получили распространение специфические разновидности термина: герой- любовник, герой-резонер, герой-фат, герой-неврастеник и т.д.

**ГИМН** – 1. Торжественная песня, принятая в качестве символа какого-л. государства или какого-л. межнационального, межгосударственного объединения. 2. Хвалебная песня, музыкальное произведение. 3. Восторженная хвала, славословие.

**ГИПЕРТРОФИРОВАННЫЙ –** чрезмерно развитый, обладающий в избытке каким-л.качеством, свойством, способностью.

**ГИСТРИОН** (лат. histrio) – 1. Актер в Древнем Риме. Гистрионы составляли труппу, которая возглавлялась актером, вышедшим из их среды. 2. Народный бродячий актер эпохи раннего средневековья (IX-XIII в.в.).

**ГЛАВНОЕ СОБЫТИЕ –** событие, в котором сосредоточена авторская мысль «зерно» сверхзадачи. В главном событии находит свое разрешение исходное предлагаемое обстоятельство для всей пьесы.

**ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР** – лицо, руководящее всей художественной работой российского театра, определяющее (совместно с директором театра, художественным советом) его репертуарную линию. Главный режиссер осуществляет основные постановки театра, а также принимает и выпускает новые и возобновленные спектакли, поставленные другими режиссерами.

 **ГЛАШАТАЙ** – в старину: лицо, объявляющее народу официальные известия.

 **ГЛУБИННАЯ СЦЕНА** – то же, что и сцена-коробка.

 **ГНЕВ** — чувство сильного негодования, возмущения.

 **ГОВОРИТЬ** – произносить фразы, слова, осуществлять процесс устной речи. Владеть каким-л. языком.

 **ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ** – 1. Состояние, при котором утрачивается чувство равновесия и все представляется кружащимся, колеблющимся.

2. Потеря самообладания, утрата здравого смысла, чувства реальности.

 **ГОЛОС** – звуки, возникающие вследствие колебания голосовых связок при разговоре, крике, пении и отличающиеся высотой, характером звучания.

 **ГОРДИЕВ УЗЕЛ** – запутанное сплетение обстоятельств.

 **ГОРДОСТЬ** – чувство собственного достоинства, самоуважения. Чувство удовлетворения от сознания достигнутых успехов, чувство своего превосходства в чем-л.

**ГОРИЗОНТ** (в театре) – задник больших размеров, перекрывающий заднюю и часть боковых зон сценического пространства. Обычно служит для изображения с помощью специального освещения небесного свода. Горизонт развился из так называемого «воздуха» или «неба» — плоской задней завесы, окрашенной в светло-голубой цвет. Его возникновение относится к восьмидесятым годам ХIХ в. и связано с поисками реалистического отображения явлений природы на сцене. Существуют различные конструкции горизонта: мягкие (матерчатые), жесткие (бетон, штукатурка по сетке рабица, фанера), полужесткие (матерчатые на каркасе). Горизонты бывают неподвижные – встроенные в здание, и подвижные – откатывающиеся (поднимающиеся и скатывающиеся). По форме они подразделяются на прямые – полукруглые в плане или очерченные по сложной кривой, и купольные, являющиеся частью сферы.

**ГРАНДАМ** (фр. grande-dame знатная дама) – театральное амплуа: актриса на роли немолодых знатных женщин.

**ГРИМ** (фр. grime, от староитальянского grimo морщинистый) – 1. Искусство изменения внешности актера, преимущественно его лица, при помощи гримировальных красок (так называемого грима), пластических и волосяных наклеек, парика, прически и прочего в соответствии с требованиями исполняемой роли. Работа актера над гримом тесно связана с его работой над образом. Характер грима зависит от художественных особенностей пьесы и ее образов, от замысла актера, режиссерской концепции и стиля оформления спектакля. 2. Специальные косметические средства, а также наклейки, накладки и т.п., применяемые главным образом актерами.

**ГРИМАСА** – 1. Намеренное или невольное искажение черт лица ( при выражении какого-л. чувства) 2. Уродливое проявление чего-л.

#### ГРИМЕР – работник театра – специалист по гриму, помогающий актерам гримироваться.

**ГРИМИРОВАТЬ** – 1. Накладывать грим на кого-л., что-л. 2. Приукрашивать кого, что-л., скрывая его подлинную сущность.

**ГРОТЕСК** (фр. grotesque, ит. grotesco причудливый, grotto грот) – художественный жанр, а также прием, в котором художник сознательно прибегает к нарушению жизненных форм и пропорций, для того, чтобы разоблачить двойственность явления, обнажить его уродливость и нелепость, доходящую до пределов ужасного. Художественная природа гротеска требует сближения смешного и трагического, контрастного сочетания реального и фантастического, крайнего преувеличения.

**ДВИЖЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ** – изменение положения тела или его частей.

**ДЕБЮТ** – первое или пробное выступление актера на сцене вообще или в данном театре.

**ДЕВИЗ** – краткое изречение, обычно выражающее руководящую идею поведения или деятельности

**ДЕЙСТВИЕ** – 1. Средство выражения в актерском искусстве (подобно тому, как звук – средство выражения в музыке, цвет – в живописи, слово – в художественной литературе и т.д.). В актерском искусстве образ воплощается в действиях, совершаемых актером на спектакле, репетиции, концерте. Переживания актера, исполняющего роль, передаются через его действия. Каждое действие определяется его целью, оно выражает процесс внутренней психической жизни человека, но осуществляется телесно, физически, при помощи тех или иных мускульных движений. 2. В драматургии под действием понимается развитие событий. В этом смысле понятие действие связано с фабулой и сюжетом. Насыщенность пьесы действием определяется бурным развитием событий, многократными и резкими изменениями в положении действующих лиц; статичность, бездейственность пьесы – отсутствием таких изменений. Различают внешнее и внутреннее действие. Если стремительное, сложное, а иногда запутанное развитие событий не связано с раскрытием характеров действующих лиц, их сложного духовного мира и не служит созданию значительных по содержанию образов (например, в водевилях, в «комедиях положений»), то действие пьесы называется внешним. Если же в относительно простых событиях (распространенных, обыденных) участвуют сложные и глубокие люди, характеры которых раскрываются в этих событиях, если изменения происходят не столько в положении героев, сколько в их внутреннем мире – в их мировоззрении, убеждениях (например, в психологических драмах, в «комедиях характеров»), то действие пьесы называется внутренним. Внешнее действие связано с внутренним, одно без другого невозможно. 3. Законченная часть пьесы и спектакля (драматического, оперного, балетного). В зависимости от сложности и длительности воплощаемых событий пьеса и спектакль делятся на то или иное число актов или действий. В каждом из них начинается и завершается определенное звено событий пьесы.

**ДЕЙСТВИЕ БЕСПРЕДМЕТНОЕ** – умение точно воспроизвести физические действия не с реальными предметами, а с «пустышкой» (по выражению К.С. Станиславского), с воображаемым предметом. «Пустышка» – несуществующий, воображаемый, мнимый объект. «Пустышка» сосредоточивает внимание артиста сначала на себе, потом на физических действиях и заставляет следить за ними» ( К.С. Станиславский).

**ДЕЙСТВИЕ СЛОВЕСНОЕ (сценическое слово)** – основное ведущее средство воздействия на зрителя в драматургическом спектакле. «Это один из моментов процесса речи. Здесь актер воздействует на партнера, увлекая его своими мыслями и желаниями, выраженными в ярких образных видениях. Слушать – означает видеть то, о чем говорят, а говорить – значит рисовать зрительные образы. …Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов» (К.С. Станиславский).

**ДЕЙСТВИЕ ФИЗИЧЕСКОЕ –** психо-физическое действие. «Физические действия легко и незаметно вводят артистов в самую жизнь роли, в ее чувствования. Они помогают удерживать внимание артиста в области сцены, пьесы, роли, направляют внимание артиста по устойчивой, крепко и верно установленной линии роли» (К.С. Станиславский).

**ДЕЙСТВО** – древние культовые обряды (празднества, торжества), заключавшие в себе элементы театрального действия. Действом называли массовые представления на революционные и другие темы. Устраивались обычно под открытым небом.

**ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО** – персонаж (лицо), участвующий в пьесе.

**ДЕКЛАМАЦИЯ** (лат. declamatio упражнение в красноречии) – искусство произнесения стихов или прозы. В Древнем Риме декламация – упражнение в красноречии, составлявшем один из важных элементов ораторского искусства; во Франции – искусство произнесения речей, а также стихов на сцене. Со временем «декламацией» стала обозначаться ложная ходульная манера речи. К.С. Станиславский считал декламацию одним из грубейших проявлений пустоты и фальши в актерском искусстве. Он применял этот термин для обозначения речи, произносимой актером бойко и уверенно с формальными ухищрениями и претензией на выразительность, но на самом деле без глубокого содержания, без мысли и внутренней цели, вне логики развивающегося на сцене действия.

 **ДЕКОРАТОР** (фр. décoration<лат. decorare украшать) – автор художественного оформления спектакля, а также художник-исполнитель, пишущий декорации по эскизам другого художника.

**ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО** – искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники. Все эти изобразительные средства воздействия являются органическими компонентами театрального представления, способствуют раскрытию его содержания, сообщают ему определенное эмоциональное звучание. Развитие декорационного искусства тесно связано с развитием театра и драматургии.

**ДЕКОРАЦИОННЫЙ ПОДЪЕМ** – устройство для подвески мягких и жестких декораций. Состоит из горизонтальной штанги и тросовой системы с противовесом.

**ДЕКОРАЦИЯ** (лат. decoro украшаю) – оформление сцены, воссоздающее материальную среду, в которой действует актер. Декорация «… являет собой художественный образ места действия и одновременно площадку, представляющую богатые возможности для осуществления на ней сценического действия» (Попов А.Д.). Декорация создается с помощью разнообразных выразительных средств, используемых в современном театре, — живописи, графики, архитектуры, искусства планировки места действия, особой фактуры декорации, освещения, сценической техники, проекции, кино и др. Основные системы декорации: 1) кулисная передвижная, 2) кулисно-арочная подъемная, 3) павильонная, 4) объемная и 5) проекционная. Возникновение, развитие каждой системы декорации и смена ее другой обуславливались конкретными требованиями драматургии, театральной эстетики, соответствующей истории эпохи, а также ростом науки и техники. 2.Что-л. показное, внешне привлекательное, служащее для прикрытия недостатков, непривлекательной сущности чего-л.

**ДЖЕНТЛЬМЕН** (англ. gentleman) – 1. В Англии мужчина, воспитанный, корректный, строго соблюдающий светские правила и нормы поведения. 2. Воспитанный, вежливый, благородный человек.

**ДИАЛОГ** **ДРАМАТИЧЕСКИЙ** (греч. dialox разговор) – основная и важнейшая форма драматической речи, представляющая собой художественный образ жизненного диалога. От диалога в эпосе и лирике драматический диалог отличается обязательной действенностью, что обусловлено самой эстетической природой драмы. В ходе драматического диалога каждый из собеседников (или один из них) стремится подчинить другого своей воле, утвердить в его сознании определенные мысли, чувства или заставить предпринять определенные поступки.

**ДИАПАЗОН –** широта (объем) способностей, знаний, интересов, деятельности актера (режиссера).

**ДИДАКТИКА** в искусстве (гр. didaktikos поучающий) – назидательность, нравоучительность как элемент, как одна из сторон художественного произведения. В некоторых жанрах дидактика выступает естественным и даже обязательным, организующим (например, в басне) началом. Однако, чаще под дидактикой (точнее – дидактичностью) понимается излишнее морализаторство, плоское иллюстрирование авторских известных истин и тезисов, прямолинейное навязывания авторских идей и выводов. Эти особенности, как правило, негативно сказываются на художественно-эстетических достоинствах произведения, снижают полноту эмоционального восприятия. Дидактика является обычно результатом ложного понимания отношений искусства и действительности, нередко — осознанным приемом для воспитания в духе определенных идей – эстетических, общественно-политических, религиозных.

**ДИКЦИЯ** (латинского dictio произнесение речи) – произношение, манера выговаривать слова. Одна из важных сторон культуры речи. Особенно большое значение дикция имеет в искусстве театра.

**ДИЛЕТАНТИЗМ** **В ИСКУССТВЕ** (ит. dilettante — любитель, работающий над чем-то ради удовольствия) — более или менее постоянное занятие каким-либо из видов художественного творчества без спе­циальной подготовки (образования). Дилетантизм ассоциируется с любитель­ством и обычно противостоит профессионализму. Тем не менее, в термин дилетантизм (чаще — дилетантство) не следует вкладывать только негативный смысл: дилетант может быть глубоким знатоком дела и создавать талантливые произведения (равно как профессионал — бездарные). Дилетантами называют также лиц, оценивающих произведения искусства не по профессиональным, а общезначимым, «внекатегорийным» меркам.

**ДИОРАМА** **В ТЕАТРЕ** (греч. dia сквозь и orama вид, зрелище) – 1. Часть декорационного оформления спектакля: изображение, написанное анилиновыми красками на тонком материале (полотно или бязь) и рассчитанное на просвет (источники света располагаются за диорамой). Диорама была изобретена в 1822 году французским художником-декоратором Л. Лагером. 2. Совокупность живописного фона (написанного клеевыми красками на холсте) вместе с предметным планом (бутафория). Диорамная декорация – распространенный в ХХ веке способ оформления спектакля, при котором объемные строения первых планов постепенно переходят в плоскостное живописное изображение.

**ДИПЛОМНЫЙ СПЕКТАКЛЬ** (дипломная постановка) – 1. Спектакль, поставленный студентом-выпускником театрального учебного заведения в качестве экзаменационной работы для получения диплома со званием режиссера. Выпускники-режиссеры направляются для постановки своих дипломных спектаклей в профессиональные и народные театры. 2) Спектакль, в котором все роли (или часть их) исполняются студентами-выпускниками на право получения диплома с квалификацией актера. В дипломном спектакле могут участвовать и выпускники по другим сценическим специальностям (театральные художники, художники-бутафоры и т.д.).

**ДИРИЖЕР** (фр. diriger управлять) – 1. Лицо, управляющее оркестром, хором, оперным или балетным спектаклем. 2.Глава. Руководитель, организатор чего-л.

**ДИРИЖИРОВАТЬ** – 1. Руководить оркестром, хором, при исполнении музыкального произведения. 2. Руководить кем, чем-л., направлять чью-л. деятельность.

**ДИФИРАМБ** (греч. dithyrambos) – 1. В древнегреческой поэзии – восторженное драматизированное песнопение в честь бога Диониса; позднее – хвалебное лирическое стихотворение, близкое к оде. 2. Преувеличенная, восторженная похвала.

**ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО --** театральное пространство, в котором зрительская и сценическая части разделены портальной стеной.

**ДРАМА** (древнегр. drama действие, действо) – 1.Род литературного произведения в диалогической форме, предназначенного для сценического воплощения. Иногда драмой называют также литературное произведение, имеющее форму диалога, но не предназначенное автором для сценического воплощения – «драма для чтения». Специфику драмы составляют сюжетность, конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды, сплошная цепь высказываний персонажей, отсутствие повествовательного начала. Драматические конфликты, отображающие конкретно-исторические и общечеловеческие противоречия, воплощаются в поведении и поступках героев, и, прежде всего, в диалогах и монологах. Текст драмы ориентирован на зрелищную выразительность (мимика, жест, движение) и на звучание; он согласуется также с возможностями сценического времени, пространства и театральной техники (с построением мизансцен). Литературная драма, реализуемая режиссером и актером, должна обладать сценичностью. Ведущие жанры драмы: трагедия, комедия, драма (как жанр), трагикомедия. 2. Один из ведущих жанров драматургии начиная с эпохи Просвещения. Изображает преимущественно частную жизнь человека в его остроконфликтных, но, в отличие от трагедии, не безысходных отношениях с обществом и с собой.

**ДРАМАТУРГ** – писатель, автор пьес, написанных для театра.

**ДРАМАТУРГИЯ** (гр. dramatourgia) – 1. Совокупность драматических произведений какого-л. писателя, народа, эпохи (драматургия А.Н.Островского, современная немецкая драматургия); 2. Сюжетно-композиционная основа отдельного театрального или кинематографического произведения: «драматургия спектакля», «драматургия фильма».

**ДРАМАТИЗИРОВАТЬ** — 1. Придать (придавать) какому-л. произведению драматическую форму. 2. Усилить (усиливать) драматизм, напряженность чего-л.

**ДРАМАТИЧЕСКИЙ —** Напыщенный, деланный.

**ДУХОВНЫЙ** — относящийся к умственной деятельности, к области духа.

**ДУША** – внутренний психический мир человека, его переживания, настроения, чувства и т.п.

**ДУШЕВНЫЙ** – связанный с внутренним духовным миром человека, его психическим состоянием.

**ДУБЛЕР** – (фр. doubleur удваивать) – второй исполнитель роли, играющий обычно в очередь с первым. Кроме практических соображений (возможность иметь в резерве актера на случай болезни основного исполнителя данной роли, регулировать занятость членов труппы, организовывать параллельные спектакли и т.п.), система дублерства носит порой характер художественного соревнования на более яркое и своеобразное толкование образа.

**ДУЭТ** (ит.duetto <duo два) - 1. Музыкальное произведение для 2-х инструментов или двух голосов с самостоятельными партиями у каждого; ансамбль из 2-х исполнителей (певцов или музыкантов). 2. Участники парного спортивного или эстрадного выступления.

**ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ, МЕСТА И ДЕЙСТВИЯ –** закон построения драмы классицизма.

**«ЕСЛИ БЫ»** (или «Магическое, творческое, если бы») – специальное выражение, введенное К.С. Станиславским в театральную педагогику, режиссуру и работу актера; прием для нахождения «подлинного, продуктивного и целесообразного действия», а вслед за ним и переживания в учебном этюде, сцене, роли. « «Если бы» является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество». Актер создает в своем воображении те или иные обстоятельства внешней среды (окружающие его в настоящий момент или окружавшие его в прошлом – «предлагаемые обстоятельства») и ставит перед собой вопрос: что бы я стал сегодня, здесь, сейчас делать, какие бы я действия совершал, если бы эти обстоятельства (или какое-то одно из них) были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Жизненный опыт, логика, натренированное воображение, эмоциональная память, внимание и воля подсказывают ему ответ. Если актер искренен, то он точно знает, что ему в данном этюде, данной сцене нужно делать: он может с полной непосредственностью действовать так, как если бы он находился в воображаемых (в действительности в данный момент отсутствующих) обстоятельствах.

**ЖАНР** (фр. genre род) – вид произведений литературы и искусства. Жанр объединяет группу произведений, общих по поэтической структуре. Эстетически близкие между собой жанры образуют род литературы (например, драматургию). Основные жанры драматургии – трагедия, драма, комедия; в свою очередь, они подразделяются на более дробные жанры, например, комедии делятся на водевиль, комедию-памфлет, комедию-пародию, сатирическую комедию, лирическую комедию и т.д.

**ЖЕСТ** (фр. geste) – 1.Телодвижение (преимущественно, движение рукой), сопровождающее речь или заменяющее ее. Жест является одним из важнейших выразительных средств в театре. В искусстве драматического актера жест является либо бессловесным действием, либо дополнением к словесному действию (когда человек объясняет что-нибудь, он обычно жестикулирует, в исключительных случаях объясняется одними жестами без слов или одними словами без жестов). В склонности человека к скупости жестов или к их изобилию, в отборе применяемых им жестов в некоторой степени обнаруживаются его воспитание, привычки, темперамент душевное состояние в данный момент и в итоге – характер. 2. Поступок, рассчитанный на внешний эффект.

**ЖЕСТИКУЛИРОВАТЬ** – делать движения руками.

**ЗАГЛАВНЫЙ** – заглавие, (название какого-л. произведения – литературного, музыкального и т.д.) Заглавная роль – (партия) Роль, партия персонажа, именем которого названа пьеса, опера.

**ЗАИГРЫВАНИЕ** – любезничание. Заискивание перед кем-л,. попытки добиться чьего-л. расположения путем уступок, лести.

**ЗАВЯЗКА** – начало, исходный пункт каких-нибудь действий, событий.

**ЗАДАЧА** – цель, которую стремится достигнуть актер в процессе своего действия. Всякая цель связана с действием и способом его осуществления – приспособлением.

**ЗАЖИМ** – мускульное (мышечное) напряжение, мешающее органической жизни актера на сцене.

**ЗАКРЫТАЯ СЦЕНА –** то же, что и сцена-коробка.

**ЗАКУЛИСНЫЙ** – 1. Находящийся или происходящий за кулисами. 2. Тайный, скрываемый.

**ЗАМЫСЕЛ** – начальный этап творческого процесса – исходное представление художника о своем будущем произведении, предварительные наметки о его содержании, сюжете композиции, формах воплощения. Замысел обычно фиксируется в программах, творческих заявках, синопсисах, литературных и художественных набросках, эскизах.

**ЗАНАВЕС** – 1.Ткань, закрывающая сцену от зрителей, сидящих в зале и поднимающаяся перед началом сценического действия. Занавес подвешивается в виде драпировки с внутренней стороны портальной арки. Назначение занавеса – сделать невидимым процесс перемены обстановки, создать ощущение промежутка во времени между действиями между действиями. Занавесы бывают: поднимающиеся, раздвигающиеся и подбирающиеся по диагонали к углам зеркала сцены. Занавесы расположены за порталом сцены в следующем порядке: противопожарный (железный или асбестовый), основной, или антрактный (подъемный, раздвижной), и иногда специальный занавес для определенного спектакля. 2.Начало или конец какого-л. действия, события.

**ЗАРАЖАТЬ** – передавать склонность к чему-либо, увлекать кого-либо чем-нибудь. Заставить других подражать в чем-нибудь.

 **«ЗАСТОЛЬНЫЙ ПЕРИОД»** – разбор, анализ пьесы за столом. Определение взаимоотношений действующих лиц, сквозного действия, сверхзадачи и т.д.

**ЗАПЕВАЛА** – певец, начинающий пение, подхватываемое хором.

**ЗВУКООФОРМИТЕЛЬ** – 1. Работник спектакля, создающий звуковое (шумовое) оформление спектакля. Звукооформитель является одновременно композитором звукового оформления и конструктором-изобретателем шумовых приборов, режиссером, организатором и дирижером шумовой бригады. Звукооформитель должен обладать тонким вкусом, особым слухом (исключительной слуховой наблюдательностью). 2. Работник театра – участник звукошумовой бригады.

**ЗВУЧАНИЕ** — Действие по знач. глаг., а также звуки этого действия. Направленность, характер смысл.

**ЗВУЧАТЬ** – 1. Издавать звуки. 2. Иметь то или иное звучание

**ЗЕРКАЛО СЦЕНЫ** – отверстие, образуемое портальной аркой сцены.

**«ЗЕРНО»** – эмоциональная сущность пьесы (роли), ее идеи. «Зерно» – это темперамент спектакля, сверхзадача – это цель, на которую он направлен, а сквозное действие – это путь, по которому идет актер к своей цели» (А.Д. Попов).

**ЗОНГ –** (англ.song) – злободневная сатирическая песенка, используемая в современных немецких, американских и английских комических операх, обозрениях, музыкальных представлениях.

**«ЗОНЫ МОЛЧАНИЯ»** – молчание актера во время реплик партнера или в паузах в тексте собственной роли.

**ЗРИТЕЛЬ** – тот, кто смотрит спектакль.

**ИГРА** – создание при помощи средств актерской выразительности (речь, жест, движение, мимика) художественного образа на сцене, эстраде, цирковой арене, в кино.

**ИГРАТЬ** – 1. Забавляться, резвиться, развлекаться. 2. воздействовать на инстинкты, чувства и т.п. для достижения намеченных целей. 3. Кем-чем и с кем-чем. Обращаться с кем, чем, как с игрушкой, забавой.

**ИДЕЯ** (гр.. idea понятие, представление) – 1. Мысль, общее понятие о предмете или явлении.2. Мысль, замысел. 3.Основная мысль чего-л., определяющая содержание чего-нибудь, напр. драматического произведения.

**ИДОЛ** (гр.eidōlon образ, подобие) – изображение божества, служащее объектом религиозного поклонения; объект слепого преклонения.

**ИЗВЕСТНОСТЬ** — слава, широкая популярность.

**ИЗМЫ** – о новомодных течениях в философии, политике, литературе, искусстве.

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТЬ (ИЗОБРАЖЕНИЕ)** – воспроизведение средствами искусства внешнего чувственно-конкретного облика явлений действительности. Основанная на изобразительности образность присуща изобразительным искусствам, театру, кино, телевидению, фотоискусству – в них художественно-эстетическая и эмоциональная выразительность достигается только через конкретную «картину», «кадр», «сцену».

**ИКОНОГРАФИЯ** (гр. eikon изображение и grapho пишу) — описание и систематизация типологических признаков и схем, принятых при воспроизведении каких-либо персонажей или сюжетов, а также совокупности их изображений.

**ИЛЛЮЗИЯ** (лат. Illusio < illudere обманывать) – 1. Искаженное восприятие действительности; нечто кажущееся. 2.Несбыточная надежда, мечта.

**ИМЕНИТЫЙ** – 1. Занимающий высокое общественное положение; почтенный, уважаемый 2. Широко известный, знаменитый, прославленный.

**ИМИДЖ** (англ. image — изображение, «картинка», образ) — целенаправленно формируемый образ (какого-л. лица, явления, предмета), призванный оказать эмоционально-психологическое воздействие на кого-л. в целях популяризации, рекламы и т.п.

**ИМИТАЦИЯ** (лат. imitatio подражание) – 1. Эстрадный жанр. Номер имитации строится на воспроизведении исполнителем различных явлений природы и быта, звуков, издаваемых музыкальными инструментами (так называемый «человек-оркестр»), голосов животных и птиц, шума поезда и т.п. Имитация этого рода называется также звукоподражанием. 2. Копирование известных людей, их манеры двигаться, держаться, говорить. 3. Прием актерской игры, воспроизводящий внешние черты поведения какого-либо человека (походка пьяного, заикание и т.д.)

**ИМИТИРОВАТЬ** (лат. imitare) -воспроизводить с возможной точностью, поражать кому — чему-нибудь.

**ИМПРЕСАРИО –** (итал. imprtsario предпринимать, затевать), частный предприниматель, организатор зрелищных мероприятий или агент какого-л артиста, действующий от его имени, заключающий для него контракты и т.д.

**ИМПРОВИЗАЦИЯ В ТЕАТРЕ** (фр. improvisation, лат. improvisus неожиданный) – сценическая игра, не обусловленная твердым драматургическим текстом и не подготовленная на репетициях.

**ИМПРОВИЗИРОВАТЬ** – уметь увлекаться данными обстоятельствами, непосредственно реагировать на них, находить в них свое поведение, фантазировать, сочинять свой текст.

**ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬВ ИСКУССТВЕ** – неповторимое своеобразие личности художника, особая форма его бытия и деятельности. Индивидуальность подразумевает самостоятельность мышления, цельность мировосприятия, нестандартное видение реальной жизни – все, что выделяет творца «лица не общим выражением». Творческая индивидуальность, как прочая, имеет мало общего с оригинальничаньем, нарочитым желанием казаться «не таким, как все» (хотя это и встречается в художественной среде). Подлинная оригинальность и глубина, истинный масштаб художника определяется многим – направленностью и силой его таланта, прежде всего. Важно помнить, что первичным условием формирования внутреннего авторского мира, чувства свободы творческого состояния являются неповторимые проявления натуры: без четко выраженной индивидуальности художник немыслим.

**ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПОДЪЕМ** – сценическое устройство, позволяющее поднимать предметы оформления на одном или нескольких канатах.

**ИНЖЕНЮ** (фр. ingenue наивная) – актерское амплуа в русском дореволюционном театре. Роли простодушных, наивных, обаятельных молодых девушек, глубоко чувствующих, лукаво-озорных, шаловливо-кокетливых, обладающих своеобразным юмором.

**ИНСЦЕНИРОВАТЬ** (лат. in + на scena сцена) – 1.Придать литературному произведению сценическую форму. 2. Изобразить что-л.с целью ввести в заблуждение.

**ИНСЦЕНИРОВКА** (от латинского in — на и scaena – сцена) – 1) Переработка повествовательного (прозаического или поэтического) произведения для театра или кино, а также драматическое произведение, получающееся в результате этого. Имеет форму пьесы с логично построенным действием. Инсценируются, как правило, наиболее популярные, имеющие большой успех у читателя произведения. Инсценировка может быть сделана самим писателем, однако чаще всего авторами инсценировки являются другие лица. В том случае, когда инсценировка значительно отличается от подлинника, она является самостоятельной пьесой, написанной «по мотивам» данного произведения. 2. О каких-л. действиях, имеющих видимость правдоподобия, но осуществляемых для обмана общественности и достижения определенных политических целей.

**ИНТЕГРИРОВАННОЕ ПРОСТРАНСТВО** – театральное пространство, в котором зрительская и сценическая части слиты в единый пространственный объем.

**ИНТЕРЕС** – 1. Внимание, возбуждаемое чем- л. 2. Занимательность, значительность. 3. Нужды, потребности.

**ИНТЕРМЕДИЯ** (лат. intermedius находящийся посреди) – комическая сценка (или отдельно вставные музыкально-хореографические номера), разыгрываемая между действиями пьесы (иногда в тексте пьесы).

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ** **В ИСКУССТВЕ** (лат. interpretatio толкование, объяс­нение) - 1. Трактовка ху­дожником жизненных явлений в русле определенных эстетических задач и в соответствии с ценностно-познавательным подходом к действительности (ав­торская интерпретация характеров, судеб, исторических событий и т.д.). 2. Творческое освоение художественного произведения, связанное с возможностью его избирательного (порой полемического) прочтения. В этом смысле интерпретация ярче всего реализуется в исполнительских искусствах — как трак­товка авторского текста в режиссерском решении, актерской роли, музыкальном исполнении и т.п. 3. В искусствознании, литературно-художественной критике — выяснение и объяснение (толкование) смысла произведения, его художественно-эстетических и психологических особенностей, значения и функций в определенной культурно-исторической ситуации. В основе широкой вариативности интерпретации лежит принципиальная многозначность художественного образа; переосмысление того или иного произведения (оно может быть многократным) зависит от исто­рического момента, уровня развития художественной культуры, системы эстетических взглядов, национальных традиций.

**ИНТЕРПРЕТИРОВАТЬ** – истолковать (истолковывать), раскрыть (раскрывать) смысл чего-нибудь, объясняя.

**ИНТЕРЬЕР** (фр. interieur внутренний) – декорация, изображающая замкнутое внутреннее пространство: внутреннее помещение дома, пещеру, железнодорожный вагон, кабину самолета и т.д. Часто интерьер связан с пейзажем, видимым через окна и другие просветы. Иногда декорация может изображать одновременно интерьер и пейзаж.

**ИНТОНАЦИЯ** (лат. intonare произносить громко, со зна­чением) — средство художественной выразительности, позволяющее пе­редавать те или иные особенности, а также оттенки, нюансы ав­торского текста, мысли. Передача эта осуществляется в основном в исполнительских искусствах — в звуковом (голос, музыка) или пластическом (поза, жест, мимика) виде. Интонация — знак отношения исполнителя к тексту, одно из эффективных средств его интерпретации. Интонация способна выявлять и подчеркивать смыслы не только разные, но подчас и противоположные (особым образом произнесенное «да» может означать «нет»). Интонация как музыкальный термин означает степень точности воспроизведения высоты звука (интонировать - ошибаться, брать не ту ноту).

**ИНТРАДА -**

**ИНТРИГА** (фр. intrigue < intricare запутывать) – 1.Скрытые действия неблаговидного характера для достижения какой-л. цели; происки, козни. 2. Соотношение персонажей и обстоятельств, обеспечивающее развитие в художественном произведении.

**ИНТРИГА** **В ДРАМАТУРГИИ** (фр. intrigue < латинского intricare запутываю) – способ организации драматического действия при помощи сложных перипетий. Интрига создается сознательными условиями одной из борющихся сторон или возникает в результате случайного стечения обстоятельств. С помощью интриги драматург достигает особой напряженности действия, заинтересовывает зрителя его развитием. Термин «интрига» иногда входит в жанровое обозначение пьес, указывая на доминирующую роль интриги в данной пьесе.

**ИНТУИЦИЯ** (лат.intueri пристально, внимательно смотреть) – особое чутье, проницательность, догадка, непосредственное познание, основанное на предшествующем опыте или теоретических научных знаниях.

**ИПОТЕЗА** (гр. upotesix) – жанр античного театра, один из видов мима. По сообщению Плутарха («Пиршественные изыскания»), ипотеза, по сравнению с другой разновидностью мима – пегниями (шутки»), отличалась большей сдержанностью, была менее груба и разнуздана, представления ипотезы более сложны и длительны. По-видимому, ипотеза имела разработанный сюжет и твердый текст, в то время как пегнии могли строиться на свободной импровизации исполнителя. Сюжеты ипотезы часто заимствовались из известных трагедий или комедий и подвергались пародийной переработке.

**ИРОНИЯ** (гр eironeia притворство, лукавство) – художественный прием, заключающийся в тонком, часто язвительном осмеянии персонажа, явления, обстоятельств. Ирония – насмешка, обычно неявная, скрытая, построенная на иносказаниях, подтексте, образной многозначности, контрастном столкновении видимого и сущего. Наиболее распространенный прием иронии – употребление слова, выражения или понятия в смысле, противоположном их прямому значению.

**ИСКУССТВО** – 1. Творческое отражение, воспроизведение действительности в образах. 2. Умение, мастерство, знание дела; самое дело, требующее такого умения, мастерства.

**ИСКУССТВО АКТЕРА –** искусство создания сценических образов; вид исполнительского творчества. Исполняя определенную роль в театральном представлении, актер как бы уподобляет себя лицу, от имени которого он действует в спектакле. Материалом для этого ему служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, так же как его эмоциональность, наблюдательность, воображение, память и др. Особенностью искусства актера является то, что процесс актерского творчества в своей конечной стадии всегда совершается на глазах у зрителя в момент спектакля.

**ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ** – способность актера при каждом исполнении роли переживать чувства и мысли создаваемого персонажа, как свои собственные. «Это искусство основано на умении актера «в условиях жизни роли» и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать… Лишь только артист добьется этого, он приблизиться к роли и начнет одинаково с нею чувствовать» К.С. Станиславский).

**ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ** – способность актера демонстрировать на каждом спектакле готовый результат творчества. Актер, переживши однажды или несколько раз роль, в дальнейшем пользуется результатами своего подлинного переживания с помощью техники. «… В этом направлении искусства процесс переживания не является главным моментом творчества, а лишь одним из подготовительных этапов для дальнейшей артистической работы… Артист запоминает не самое чувство, а его видимые внешние результаты… Создав однажды и навсегда наилучшую форму роли, артист учится передавать ее технически, то есть он учится ее представлять» (К.С. Станиславский).

**ИСКУССТВОЗНАНИЕ** (равноценный термин **ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**) система наук, в рамках которых исследуется социально-эстетическая сущность художественной культуры — ее генезис, закономерности развития взаимосвязи с социальной действительностью, весь комплекс проблем связанных с формой и содержанием художественных произведений. Своеобразной подсистемой искусствознания являются «частные» дисциплины, изучающие отдельные виды искусства (литературоведение, театроведение, музыкознание, киноведение и т.д.). Как искусствознание в целом, так и его разделы традиционно делятся на три субдисциплины — историю искусства теорию искусства и художественную критику, каждая из которых отличается своими научными подходами (методами) и понятийным инструментарием.

**ИСПОЛНЕНИЕ (ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО)** — игровое (пластическое) или звуковое (инструментальное и/или голосовое) воспроизведение художественного произведения, обеспечивающее его восприятие людьми. Художник-исполнитель — обязательный участник и фактический соавтор развернутого во времени творческого процесса, претворяющий сочиненное в зримые и слышимые формы.

**ИСПОЛИН** – 1. Человек необыкновенно высокого роста и крупного телосложения; великан, гигант. 2. Что-л., имеющее чрезвычайно большие размеры; о человеке в народе, выдающемся в какой-л. области своими достоинствами.

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ИСКУССТВА** — особая, относительно самостоятельная сфера художественно-творческой деятельности, в которой овеществляются («материализуются») произведения «первичного» творчества — сочинения, зафиксированные в определенной знаковой системе и назначенные для перевода в тот или иной конкретно-художественный материал. К исполнительскому искусству относится творчество деятелей театра и кино — режиссеров и актеров; музыкантов — дирижеров, инструменталистов, вокалистов; артистов балета — хореографов и танцовщиков; работников радио и эстрады — чтецов, артистов разговорного жанра, участников вокально-инструментальных групп. Исполнение, обычно разведенное во времени с исходным сочинением, не просто его «оживляет», но реализует один из возможных вариантов прочтения, потенциально содержащийся в авторском замысле (хотя может не только не совпадать, но и противоречить ему).

**ИСТИНА** – 1. То, что существует в действительности; то, что правильно отражает действительность, правда. 2. Утверждение, суждение, проверенное практикой, опытом.

**ИСХОДНОЕ ПРЕДЛАГАЕМОЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВО** – подготавливает почву для возникновения конфликта; обстоятельство, в котором сосредоточена авторская боль; обстоятельство, которое находится за пределами пьесы, искать его следует в среднем круге предлагаемых обстоятельств; оно неизменно на протяжении всей пьесы; свое разрешение находит в главном событии пьесы; конфликтно по отношению к ведущему предлагаемому обстоятельству для всей пьесы.

**ИСХОДНОЕ СОБЫТИЕ** – начинается за пределами пьесы и заканчивается на глазах у зрителей; оно отражает исходное предлагаемое обстоятельство для всей пьесы и зарождается в его недрах.

**ИУДИН ПОЦЕЛУЙ** – предательский поступок, лицемерно прикрываемый проявлением любви, дружбы (по евангельскому преданию, Иуда указал стражникам, кто является Иисусом Христом, поцеловав его).

**КАБУКИ** – вид японского театра. Сложился и получил развитие в 17-18 в.в. Словом кабуки в 16 в. обозначали всякую экстравагантность в одежде, манерах, поведении; оно же применялось к скоморохам, бродячим актерам. Истоки искусства кабуки восходят к представлениям комедиантов – исполнителей небольших сценок, фарсов, в которые входили пляска и пение. С конца 17 в. началось формирование искусства кабуки как высокоразвитого профессионального искусства. Актерская игра строилась на основе «подражания» (мономанэ»), то есть стремления воспроизводить действительность, под которой понимается так же и внутренний мир, состояние человека. Свое завершение искусство кабуки получило во 2-ой половине 18 в. В спектаклях сохранился обязательный для него сказитель-рассказчик, который под аккомпанемент трехструнного сямисэна вел рассказ, актеры же в пантомиме воспроизводили действенные сцены. В театре кабуки сложились амплуа: герой, злодей, молодая девушка, молодой человек, матрона, старик, комик.

**КАДР** – 1. Отдельный снимок на кино- или фотопленке. 2. Отдельная сцена или эпизод из кинофильма.

**КАНОН** (гр. kanon норма, образец) — система норм и предписаний, доминирующая в искусстве какого-либо исторического периода или художественного направления. Становление канона означает стандартизацию и закрепление основных структурных особенностей художественного воспроизве­дения и предполагает наличие образцовых, эталонных произведе­ний. Приемы канонизации большей частью связаны с культовым началом; удельный вес канона снижается в историческом движении от древних культур к современному творчеству.

**«КАПУСТНИК»** — шуточное юмористическое представление. Капустники устраивались в дореволюционные годы для узкого круга приглашенных. В Москве первые капустники в виде закрытых вечеров пародии и шутки организовывались Обществом искусства и литературы. Позднее такие вечера проводились в МХТ. Программы этих капустников состояли из пародийно-сатирических и шуточно-юмористических номеров на различные театральные, а иногда и на общественно-политические злободневные темы. Они отличались творческой выдумкой и жанровым многообразием.

**КАРМАНЫ СЦЕНЫ** – помещения для сборки декораций и размещения накатных площадок. Из карманов сцены декорации подаются на игровую площадку. Карманы со сценой составляют единое целое. Размещаются за пределами боковых стен ее основной коробки, соединяясь с ней проемом, равным по ширине и высоте самому карману.

**КАТАРСИС** (гр. katharsis очищение, избавление от недуга) — термин античной эстетики, связанный с особенностями восприя­тия художественного произведения (трагедии) и означающий сильное душевное переживание зрителя — аффект, рождаемый «состраданием и страхом» (Аристотель). Изначальное смысловое значение понятия «катарсис» до конца не проявлено, попытки его уточнения и толкования продолжались на протяжении ряда столетий. Современные трактовки катарсиса в основном лежат в русле психобиологических и психосоциальных раз­работок. В широком употреблении катарсис — высшая точка, пик эмоционально-эстетического переживания, своеобразное потрясение, после которого насту­пает «просветление» — очищение и возвышение чувств.

**КВАРТЕТ** (ит.quartetto < лат.quartus четвертый) – 1. Музыкальное произведение для четырех инструментов или для четырех голосов; ансамбль из четырех исполнителей (певцов или музыкантов). 2. Группа людей в количестве 4-х человек, выполняющая какое-л. общее задание, работу.

**КВИНТЕТ** (ит.quintette < лат.quintus) – 1. Музыкальное произведение для 5-ти инструментов или для 5-ти голосов; ансамбль из 5-ти исполнителей (певцов или музыкантов). 2. Группа людей в количестве 5-ти человек, выполняющая какое-л общее задание, общую работу.

**КИНОИСКУССТВО, КИНО** (гр. kinema движение) — один из новых, «технических» видов искусства, произведения которого — фильмы — создаются на фотодинамической основе, с помощью киносъемки реальных или инсценированных событий, а также сюжетов, воссозданных средствами мультипликации (анимации). Искусство кино в наибольшей мере воплощает синтез искусств — в нем ор­ганично взаимодействуют эстетические свойства литературы, режиссер­ского и операторского мастерства, актерского исполнительства, изобразительного искусства, музыки. Эти особенности определяют максимально широкий диапазон возможностей кино в воспроизведении действительности и выводят его в ряд наиболее безусловных искусств и самых убе­дительных и действенных средств вне художественной информации.

**КИНО –** 1. Театр, в котором на экране показывают фильмы. 2.То же, что кинематография. 3. То же, что фильм.

**КИТЧ** (нем. Kitsch)  **–** 1.Направление в искусстве, основанное на эклектике (смешение стилей) и стилизации. Китч — синоним пошлого клиширо­ванного псевдоискусства, лишенного эстетической ценности и рассчитан­ного на непритязательный, неразвитый вкус. Броские китчевые приемы подчас обретают «респектабельную» оболочку и проникают в средства массовой информации, рекламу, на эстраду и сцену.2. Предмет домашнего обихода, одежды и т.п. безвкусно стилизованный под что-л. 3. Безвкусная массовая продукция, рассчитанная на внешний эффект, дешевка.

**КЛАКА** (фр. claque) – группа подставных зрителей – клакеров, нанимаемых антрепренером театра или актером для создания искусственного успеха либо провала спектакля (например, при выступлении конкурирующей труппы или актера).

**КЛАССИКА** (лат. classicus образцовый, первоклассный) – утвердившееся в искусствознании общее название греко-римского античного искусства, а также искусства высокого Возрождения. В более широком смысле — наследие мировой и отечественной культуры, обладающее непреходящей эстетической ценностью, в том числе — совершенные произведения искусства, получившие признание как шедевры.

**КЛАССИЦИЗМ** (лат. classicus образцовый) – художественный стиль, зародившийся в ряде европейских стран в начале XVII в. Развиваясь на основе рационалистического мировоззрения, классицизм восстанавливал гуманистическую веру в гармоничную природу человека, требуя при этом полного сочетания личных интересов человека с велениями разума и нравственного долга.

**КЛИО** ( гр.Kleiō) **–** в греческой мифологии: одна из 9-ти муз, покровительница истории; изображалась с грифелем и папирусным свитком или со шкатулкой для свитков.

**КЛИЧ** – громкий зов, призыв к чему-л.

**КЛОУНАДА** – цирковой жанр, включает в себя комические выступления одного, двух или более артистов – клоунов, построенные на приемах эксцентрики, буффонады, гротеска. Истоки клоунады – в выступлениях народных артистов: в России — скоморохов, во Франции – жонглеров, в Германии – шпильманов, в Польше – франтов и др.

**КЛУБ** (англ. club) - 1. Объединение людей для совместного отдыха, развлечений, для общения связанного с их общими интересами (политическими, научными, художественными, спортивными и т.п.), а также здание, помещение, где встречаются люди, входящие в такое объединение. 2. Небольшая замкнутая группа лиц или государств, обладающих привилегией в какой-л. области, владеющей чем-л.

**КНИГА** – 1. Произведение печати в виде переплетенных листов бумаги с каким-л. текстом. 2. История чего-л., летопись.

**КОЛЛИЗИЯ** (лат/ collisio – столкновение, спор) – то же, что и конфликт: столкновение в произведении искусства противоположных сил, стремлений, интересов, взглядов, противоборство между характерами или внутри одного из них, побуждающее персонажи к поступкам. Коллизия служит толчком к действию, определяя собой движение сюжета.

**КОЛОСНИКИ –** верхняя решетчатая часть сцены-коробки для установки блоков, сценических механизмов и подвески элементов декорации.

**КОЛОСНИКОВАЯ СЦЕНА** – то же, что и сцена-коробка.

**КОЛЬЦЕВАЯ СЦЕНА** – сценическая площадка, выполненная в виде подвижного или неподвижного кольца, внутри которого находятся места для зрителей.

**КОМЕДИАНТ** (ит.cjmmtdiante) –1. В России в XVI-XVII вв. – актер; позже – исполнитель ролей в балаганных представлениях. 2. Притворщик, лицемер.

**КОМЕДИЯ** (гр.kōmōdia, лат.comoedia) – 1. Драматическое произведение с веселым смешным сюжетом, а также представление его на сцене. Один из основных видов драмы, отличительной особенностью которого является изображение характеров и ситуаций, возбуждающих смех зрителей. В зависимости от содержания жанровые разновидности комедии многообразны – от водевиля, фарса до серьезной, сатирической и гротесковой комедии. 2. Лицемерие, притворство в исполнении кого-л., лицемерное поведение.

**КОМЕДИЯ ДЕЛЬ АРТЕ** (ит.commedia deĺl arte ) – комедия масок – вид театра, получивший развитие в Италии в середине ХVI- ХVII вв.; спектакли строились на импровизации, буффонаде; широко использовались народные диалекты; постоянные персонажи-маски – Панталоне, Доктор и двое слуг (Дзанни) Бригелла и Арлекин – переходили из одного спектакля в другой.

**«КОМЕДИЯ ПЛАЩА И ШПАГИ»** (Comedia de capa y espada) – вид испанской драматургии. Характерные признаки этих пьес: изображение конфликтов, порожденных любовью, ревностью, чувством чести; быстрое, динамичное развитие действия; преобладание интриги над разработкой характеров; устойчивость сценических типов и др.

**КОМИДИЛЛИОН** (гр.komeidullion) – вид легкой комедии или лирической драмы с пением, получивший распространение на новогреческой сцене в 90-х г.г. XIX в. Пьесы эти незатейливы, но яркие образы (слуги, крестьяне) и занимательные сюжеты завоевали комидиллиону популярность среди широкого круга зрителей.

**КОМИК** (гр. komicox) – 1. (Устаревшее) автор комедий. 2. Театральное амплуа: актер, исполняющий комедийные (комические) роли. 3. Человек, обладающий способностью смешить других.

**КОММЕНТАРИЙ** (лат.commentarium) – 1. Обычно объяснение, толкование к какому-л тексту. 2. Рассуждения, пояснительные и критические замечания о чем-л.

**КОММУНИКАБЕЛЬНЫЙ** – человек, с которым легко общаться, иметь дело; общительный.

**КОМПЛИМЕНТ** (фр.compliment) – 1. Лестное замечание в адрес кого-л, похвала. 2. Поклон артиста по окончании номера и в ответ на вызовы зрителей (преимущественно в цирке).

**КОМПРОМАТ** – компрометирующий материал.

**КОМПОЗИЦИЯ** (лат. compositio – соединение, составление). 1. Построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером, жанром и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший организующий элемент художественной формы, придающий произведению конструктивную цельность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому, которое обретает «прелесть порядка» (Гораций). По своему содержанию композиция близка таким порядкам, как архитектоника и структура. Они присуща произведениям практически всех видов искусства, однако в разное время и в разных художественных направлениях играла неодинаковую роль – от жесткой, в том числе канонической заданности до значительной размытости, фрагментарности, незавершенности. Композиция – универсальный элемент художественного языка и по-своему проявляется в архитектуре, изобразительном искусстве, кино, музыке, театре. 2. Произведение, включающее различные виды искусства (например, музыкальная композиция) или составленное из разных художественных работ и отрывков одного вида.

**КОНСТРУКТИВИЗМ** (<лат. constructio построение) — направление в искусстве ХХ в., подменяющее его образность «выявлением конструкции», техницизмом. Конструктивизм развился после первой мировой войны. Отрицая идейно-познавательную роль искусства, выступая с требованиями функциональной, конструктивной «целесообразности», «рациональности» искусства, конструктивисты приходили часто к эстетскому любованию формой в отрыве от содержания. В театре конструктивизм проявился главным образом в декорационном искусстве.

**КОНСТРУКЦИЯ В ТЕАТРЕ** (лат. constructio построение) – 1. Каркас для объемных частей декорационных установок (стволы деревьев, скалы, колонны, лестницы, архитектурные арки, своды и пр.). 2. Невидимые зрителю постройки, рассчитанные на большую грузоподъемность. 3. Приспособление для передвижения декорационных установок (фурка, накладной, вращающийся круг) и крепления декораций (относки, фермы и т.п.). 4. Рама-поделка, на которую натягивается холст для плоскостных живописных декораций.

**КОНТАМИНАЦИЯ** (лат. contaminatio соприкосновение) – литературный прием в античной драматургии. Применялся римскими драматургами при переработке греческих комедий. Заключался в дополнении материала комедии мотивами, сценами и персонажами, заимствованными из других комедий.

**КОНТЕКСТ** (< лат. contextus тесная связь, соединение)– законченная в смысловом отношении часть текста, позволяющая установить значение входящего в него слова или фразы.

 **КОНТЕНТ–АНАЛИЗ** – Метод выявления и оценки содержательных характеристик текста посредством анализа частоты употребления, какого- л. понятия или темы на протяжении значительного времени, например, в средствах массовой информации.

**КОНТРАМАРКА** (фр. contremarque, от contre – здесь означает «добавочный» и marque – значок) – 1. пропуск (записка), выдаваемый администратором театра, цирка, концертного зала отдельным лицам на право бесплатного посещения представления. 2. Талон, выдаваемый зрителю, временно покидающему театр, на право возвращения в театр без повторного предъявления билета.

**КОНТРДЕЙСТВИЕ** — действие, направленное против другого действия.

**КОНФЕРАНС** (фр. conférencie) – эстрадный жанр; выступление на сцене, связанное с объявлением и комментированием (обычно комедийного характера) номеров эстрадного представления, концерта, а также текст такого выступления.

**КОНФЕРАНСЬЕ** – (фр. conferencier докладчик, лектор) – артист эстрады, объявляющий номера и выступающий перед публикой в промежутках между номерами эстрадного концерта. Поведение Конферансье на сцене и текст его реплик носят обычно комедийный характер. Конферансье комментирует отдельные номера, в какой-то степени объединяет эстрадную программу, стремится придать ей злободневный характер. Конферанс возник на импровизированных любительских дивертисментах, устраивавшихся в 60-е гг. ХIX в. артистической и литературной богемой в парижских кафешантанах и кабаре.

**КОНФИДАНТ**, **КОНФИДАНТКА** (фр. confident, confidente), — актерское амплуа в русском театре XVIII-XIX вв. То же, что наперсник, наперсница.

**КОНФЛИКТ** (лат. conflictus борьба, потрясение) – столкновение сторон, мнений, сил. В искусстве – синоним коллизии.

**КОНЦЕПЦИЯ** художественная (от латинского conceptio – понимание, система) – образная интерпретация действительности, способ трактовки ее проблем и коллизий; своеобразные ведущий замысел художественного произведения, его сверхзадача, которая может быть выражена латентно, скрыто, и прямо, акцентировано. Художественная концепция отражает мировоззрение и мировосприятие художника, его ценностные ориентации и нравственные установки, в основе которых – общая концепция мира и человека, специфическое понимание отношений между личностью и социумом. Таким образом, художественная концепция позволяет соотносить художественную позицию автора с определенной идейно-творческой платформой, с конкретным творческим методом, который, в свою очередь, определяет многие особенности художественного мышления.

**КОНЦЕРТ** (ит. сoncerto < лат. concerto – состязаюсь) – публичное выступление артистов по определенной, заранее составленной программе. Виды концерта: музыкальный, литературный, смешанный, эстрадный.

**КОНЦЕРТМЕЙСТЕР** (нем. Кonzertmeister) – 1. Пианист, помогающий исполнителям (певцам, артистам балета и др.) разучивать их партии и аккомпанирующий им в концертах. 2. Первый скрипач – солист оперного или симфонического оркестра. 3) Музыкант, возглавляющий одну из струнных групп оперного или симфонического оркестра.

**КОРИФЕЙ** (< гр. Koyphaiox вождь, предводитель) – 1. В древнегреческой трагедии - предводитель хора, вступающий в непосредственный контакт с актерами 2.В русском дореволюционном театре - ведущий артист кордебалета, танцующий в первой линии и исполняющий небольшие танцы 3. В переносном смысле – выдающийся деятель искусства, науки и т.д.

**КОРДЕБАЛЕТ** (фр.corps de ballet)– артисты балета, исполняющие массовые и групповые танцы.

**КОРОБКА СЦЕНЫ** – строительная конструкция, формирующая пространство сцены-коробки.

**КОРОЛЕВА** – 1. Жена или мать короля; правительница монархического государства. 2.Женщина, выделяющаяся своей красотой. 3. Обладательница самых высоких достоинств в чем-л., лучшая среди других ( в какой-л. области). 4. О чем-л. самом лучшем, достойном в ряду однородных явлений, предметов и т.п.

**КОРОЛЬ** – 1. Титул монарха в некоторых феодальных и буржуазных государствах, а также лицо, носящее этот титул. 2. Монополист, крупный деятель в какой-л. области промышленности или торговли. 3.О том, кто является первым, самым лучшим среди других, кто достиг совершенства в чем-л. 4. О ком-, чем-.л., резко выделяющемся чем-л. в ряду себе подобных, значительно превосходящем их какими- л. качествами.

**КОРОНА** (лат.corona) – 1. Золотой венец с драгоценными украшениями, являющийся символом власти монарха. 2. Власть монарха; символ власти кого-л. 3. О титуле, звании чемпиона в каком-л. виде спорта.

**КОСМЕТИКА** (< гр. kosmētikē искусство украшать) – 1. Искусственное придание красоты лицу, телу, поддержание их здорового состояния; средства; препараты, служащие для этой цели. 2. О средствах приукрашивания чего-л. (общественного строя, политики, политических организаций и т.п.), имеющих целью скрыть истинное положение вещей, обмануть общественное мнение.

**КОСМОС** (гр.kosmos вселенная) – 1. Мир, вселенная. 2. О том, что охватывает все пространство, все сферы чего-л.

**КОСТЮМ ТЕАТРАЛЬНЫЙ** (фр. costume) – одежда, обувь, головные уборы, украшения и другие предметы, используемые актером для характеристики создаваемого им сценического образа. Необходимое дополнение к театральному костюму – грим и прическа. Театральный костюм помогает актеру найти внешний облик персонажа, раскрыть внутренний мир сценического героя, определяет историческую, социально-экономическую и национальную характеристику среды, в которой происходит действие.

**КОСТЮМЕР** – работник театра, готовящий к спектаклю костюмы и помогающий актеру одеваться. Костюмер должен обладать знанием всех деталей костюма, реквизита, умением быстро исправить возможные неполадки в костюме.

**КОСТЮМЕРНАЯ МАСТЕРСКАЯ –** мастерская, где изготовляются театральные костюмы и все детали к ним (обувь, головные уборы, а так же цветы и другие украшения). Костюмерную мастерскую обычно возглавляет художник, который руководит изготовлением костюмов по своим эскизам или по эскизам другого художника, оформляющего спектакль.

**КРАСНОРЕЧИВЫЙ** – 1. Человек, который умеет хорошо, красиво говорить, обладает красноречием. 2. Ярко и выразительно передающий какие-л чувства, настроение (о взгляде, жестах) 3. Ярко и убедительно свидетельствующий о чем-л., доказывающий, утверждающий что-л.

**КРЕДО** (< лат.credo верю, верую) – 1. У католиков: краткое изложение догматов католицизма.2. Взгляды, убеждения, основы мировоззрения.

**КРИК** – 1. Громкий, напряженный звук голоса; очень громкое восклицание. 2. Сильное, бурное проявление какого-л. чувства.

**КРИТИКА** (< гр. kritikē искусство разбирать, судить) – 1. Обсуждение, разбор чего-л. с целью вынести оценку, выявить недостатки и достоинства. 2. Отрицательное суждение о чем-л., указание недостатков.

**КОТУРНЫ** (гр.kothornoi, лат. cothurni) – в античном театре род обуви, применявшийся трагическими актерами. Котурны имели очень высокую подошву, что увеличивало рост актера, придавая его облику величие, торжественность, соответствующие характеру трагедии как части религиозного культа.

**КРАСНАЯ ЛИНИЯ** (Красная черта) – граница между авансценой и нулевым планом сцены. На красной линии опускается противопожарный занавес. Условная черта, проходящая по линии антрактового занавеса. Обозначает начала сцены.

**КРУГ СЦЕНИЧЕСКОГО ВНИМАНИЯ –** сосредоточенность сценического внимания на том, что происходит в данном конкретном месте на сцене (см. «внимание сценическое»).

#### КУЛИСНАЯ МАШИНА – приспособление для перемещения жестких кулис и других элементов декорационного оформления спектакля параллельно портальной стене сцены.

**КУЛИСНАЯ СЦЕНА**  - то же, что и сцена-коробка.

#### КУЛИСНО-АРОЧНАЯ СИСТЕМА ОФОРМЛЕНИЯ СПЕКТАКЛЯ - способ оформления спектакля, возникший в театре барокко. Основан на применении живописных кулис и падуг. Каждый план кулис и примыкающая к нему падуга образуют своеобразную арку.

**КУЛИСЫ** (фр. ч. coulisse, от couler – скользить) – 1.Плоские части театральной декорации (мягкие и натянутые на рамы), располагаемые по бокам сцены параллельно или под углом к рампе. Кулисы вместе с другими частями декорации составляют художественное оформление спектакля. Вместе с тем они выполняют и технические функции, скрывая от зрителей служебные (боковые) пространства сцены. 2. Театральная актерская среда.

**КУЛУАРЫ** (фр.couloirs коридоры) – 1. Помещение вне зала заседания (в парламенте, на съезде, в театре и т.п.) 2. О неофициальных разговорах в осведомленных политических, общественных кругах.

**КУЛЬМИНАЦИЯ** (лат. culminis – высшая точка, вершина) – момент наивысшего напряжения в развитии действия, максимально обостряющий художественную коллизию. В кульминации происходит или намечается перелом, подготавливающий развязку. В значительных по размерам, сложных по структуре произведениях может быть несколько кульминаций.

**ЛАКЕЙ** (фр. laquais) – 1.Слуга. 2.Раболепствующий приспешник, подхалим.

**ЛАЦЦИ** (ит. ед. ч. lazzo, от латинского actio действие) – короткие сценки буффонного характера, разнообразные трюки, импровизированные шутки; один из важнейших элементов итальянской комедии дель арте.

**ЛЕБЕДКА** сценическая – механизм, служащий для натяжки тросов, горизонтального и вертикального перемещения тех или иных элементов перемещения спектакля, приведения в действие различных сценических механизмов и эффектов.

**ЛЕГЕНДА** (< лат. legenda) – 1. Основанное на устных преданиях, опоэтизированное сказание об историческом или вымышленном лице, событии и т.п. 2. О чем- л. невероятном, о выдумке, вымысле. 3. Вымышленные сведения о разведчике, предопределяющие его поведение, поступки.

**ЛЕДИ** (англ. lady) — В Англии: жена лорда, а также замужняя женщина аристократического круга. Первая леди. О супруге лица, занимающего высший пост в государстве.

**ЛЕЙТМОТИВ** (нем. Leitmotiv, буквально - ведущий мотив) – яркий, образный мелодический оборот (иногда целая тема), применяемый в музыке для характеристики какого-либо лица, идеи, явления, переживания и многократно повторяющийся по ходу развития сюжета. Принцип лейтмотива широко используется в опере, балете и других музыкально-драматических сочинениях лейтмотив сопровождает появление герое и упоминание о нем.

**ЛИБРЕТТО** (ит. libretto, буквально – книжечка) – словесный текст вокального музыкально-драматического произведения, преимущественно сценического (оперы, оперетты, реже – оратории). Является литературной основой оперы. В музыкально-сценическом произведении важнейшее значение имеет идейная сущность либретто, правдивая обрисовка образов и ситуаций, возникающая на основе текста, качество литературного языка.

**ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА** (устаревшее) – то же, что и опера. Слово «лирическая» употреблено здесь в значении «поющаяся».

**ЛИРИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ** **(**tragedie lyrique, также tragedie en musique) – принятое во Франции XVII-XVIII в.в. обозначение большой оперы на мифологический или исторический сюжет. Слово «лирическая» обозначает в данном случае «поющаяся».

**ЛИТАВРA**  (гр.(po)ly много + tayrea барабан) – ударный музыкальный инструмент, состоящий из двух полушарий, обтянутых кожей.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ ЧАСТЬ ТЕАТРА** – отдел в театре, занимающийся формированием репертуара, отбором пьес с точки зрения их идейно-художественного качества. В современном театре литературная часть театра организует творческие связи с драматургами, редактирует совместно с режиссурой принятые к постановке произведения, организует обсуждения пьес и спектаклей.

**ЛИТУРГИЧЕСКАЯ ДРАМА** – вид средневекового, преимущественно западноевропейского, религиозного представления (IX – XIII в. в.). Входила в состав пасхальной или рождественской церковной службы (литургии) и представляла собой инсценировку отдельных евангельских эпизодов.

**ЛИФТОВАЯ СЦЕНА**, лифтовая двухэтажная сцена (англ lift поднимать) — одна из разновидностей подъемно-опускной сцены, перемещающаяся по вертикали за стационарной портальной стеной. Представляет собой жесткую конструкцию (из неметаллических ферм или балок), верхняя и нижняя части которой являются самостоятельными сценическими планшетами.

**ЛИЦО** – 1. Передняя часть головы человека. 2. Индивидуальный облик, отличительные черты кого, чего-л.

**ЛОГИКА** (гр. logike) — 1. Наука о законах и формах мышления. 2. Ход рассуждений, умозаключений.

**ЛОГИКА И ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ** – один из важных элементов внутреннего самочувствия (см. «сценическое самочувствие»).

**ЛЮБИТЕЛЬ** **(ЛЮБИТЕЛЬНИЦА)** – 1. Тот, кто имеет склонность, пристрастие к кому — чему-л. 2. О пристрастии к какой – л. нежелательной, предосудительной деятельности. 3. Тот, кто занимается какой-л. деятельностью непрофессионально, в качестве хобби.

**ЛЮБОВНИК –** актерское амплуа; роли юношей, молодых мужчин, обладающих красотой, благородством, умом и т.п., любящих или являющихся предметом любви. На ролях любовников строилась любовная интрига пьесы.

**ЛЮКИ ПРОВАЛА** – сценические устройства, предназначенные для подъема из трюма до уровня планшета сцены отдельных исполнителей спектакля или деталей сценического оформления, а так же для их спуска (провала) с уровня планшета в трюм.

**ЛЮК- ПРОВАЛ –** небольшая часть планшета, опускающаяся под сцену. Служит для эффекта появления или исчезновения актера.

**ЛЮЧКИ ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ** – приспособления в планшете сцены, при помощи которых подключается переносная осветительная аппаратура. Лючки осветительные расположены на каждом плане правой и левой сторон сцены. Представляют собой металлические рамки с вмонтированными в них прочными шарнирно — открывающимися металлическими крышками.

**МАКЕТ** **ТЕАТРАЛЬНЫЙ** (фр. maquette, ит. macchietta набросок) – модель, воспроизводящая пространственно-декорационное решение спектакля.

**МАРИОНЕТКА** (фр. Marion, Marionnette – название маленьких фигурок, изображавших деву Марию, в средневековых кукольных мистериях) – театральная кукла, управляемая сверху посредством нитей или металлического прута актером-кукловодом (невропастом), скрытым от зрителей специально задекорированным задником.

**МАСКА** (позднелат. mascus, masca – личина) – 1. Специальная накладка с вырезами для глаз с каким-либо изображением (лицо, звериная морда, голова мифологического существа и пр.), закрывающая лицо. В масках выступали актеры Древней Греции, Древнего Рима, итальянской комедии дель арте, традиционного театра некоторых народов Азии. В России масками пользовались главным образом скоморохи. В древности маска заменяла актерам грим. 2. Один из старинных символов театра. Трагическая маска и меч (палица), принадлежность Мельпомены, музы трагедии. 2. Притворный вид, видимость чего-л.

**МАСКАРАД** (фр. mascarade, ит. mascherata). 1. Празднество, бал, участники которого носят маски и особые костюмы (этнографические, исторические, сказочные и пр.). 2. Танцевальные выходы (антре) на придворных балах начала XVII в. (Франция), исполнители которых выступали в масках, носили название балетов – маскарадов. 3. Поведение, имеющее цель скрыть внутреннюю сущность чего-л.; обман, притворство.

**МАССОВАЯ СЦЕНА** (народная сцена) – сцена с большим количеством участников, изображающих по ходу пьесы «толпу», «народ», «массу».

**МАССОВОЕ ДЕЙСТВО** – театрализованные зрелища, в которых принимают участие большие массы народа (исполнители и зрители). Массовые действа проводятся обычно под открытым небом – на площадях, улицах, в парках, на стадионах; связаны, как правило, с историческими событиями.

**МАССОВАЯ КУЛЬТУРА; МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА** — разновидность культуры середины ХХ в., стандартизованная в отдельных сферах и воздействующая на все стороны человеческого существования через систему средств массовой информации.

**МАСТЕР** – Квалифицированный работник, занимающийся каким –л. ремеслом.

**МАШИННАЯ ГАЛЕРЕЯ** – часть верхней сцены, используемая для управления подъемно-опускными устройствами. Машинная галерея расположена по боковым и задней стенам сцены.

**МАЭСТРО** (ит. maestro< лат. magister – начальник, учитель) – наименование деятелей различных областей искусства (композиторов, дирижеров, живописцев и др.).

**МЕЛОДРАМА** (гр. melos песнь + драма) – жанр драматургии; пьеса, отличающаяся острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной направленностью.

**МЕЛЬПОМЕНА** (гр.Melpomenē) – в древнегреческой мифологии одна из 9-ти муз, покровительница трагедии.

**МЕНЕДЖЕР** (англ.manager < manage управлять) - специалист по организации управления (в производстве и других областях), администратор.

**МЕНЕДЖМЕНТ** (англ. management управление, организация) – искусство управления интеллектуальными, финансовыми, материальными ресурсами.

**МЕНЕСТРЕЛЬ** (фр.ménestrel) – 1. В средневековой Франции и Англии: бродячий певец-музыкант, актер, часто также поэт, исполнявший не только свои произведения, но и сочинения других авторов. 2. О современных (обычно эстрадных) певцах.

**МЕНТАЛИТЕТ** (фр.mentalité) – склад ума, умонастроение, мировосприятие.

**МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ** – в творческой системе К.С. Станиславского метод работы режиссера над спектаклей и актера над ролью. Метод физических действий помогает установить органическое единство между жизненной природой актера и его поведением на сцене в качестве персонажа пьесы.

**МЕЦЕНАТ** (по имени римского государственного деятеля Мецената (Мaесenas, Maecenatis), прославившегося широким покровительством поэтаи и художникам) – покровительствующий развитию искусства, науки, культуры, оказывающий финансовую поддержку

**МЕЧТА** – 1. Что-л., созданное воображением, фантазией. 2. Предмет желаний, стремлений.

**МЕЩАНСКАЯ ДРАМА** – драматический жанр, возникший в странах Западной Европы в XVIII в. Выражая интересы созревающего третьего сословия (буржуазии), мещанская драма складывалась в борьбе с дворянской идеологией.

**МИЗАНСЦЕНА** (фр. mise en scene размещение на сцене) – расположение актеров на сцене в определенных сочетаниях друг с другом и с окружающей вещественной средой в тот или иной момент спектакля. Назначение мизансцены – через внешние сочетания человеческих фигур на сцене выражать их внутренние соотношения и действия.

**МИЗАНСЦЕНА ТЕЛА** – Положение тела (поза) актера в каждый момент его действия на сцене.

**МИЗАНСЦЕНИРОВАТЬ** – 1. Размещать на сцене актеров в заданной сценической обстановке. 2. Находить, строить, показывать мизансцены, то есть раскрывать пластически внутреннюю жизнь действующих лиц.

**МИМ** (гр. mimox подражатель, подражание) – 1. Особый вид представлений в античном театре, короткие сценки бытового или сатирического содержания. 2. Актер или актриса – исполнители мима. Сведения о них содержаться в текстах древних авторов и надписях.

**МИМИКА** (гр. mimikox подражательный) – выразительные движения мышц лица, являющиеся одной из форм проявления тех или иных чувств человека – радости, грусти, гнева и т.п.

**МИНИАТЮРА** (фр. miniature) – жанр «малых форм», небольшое произведение театрального, эстрадного или циркового искусства (короткая пьеса-шутка, водевиль, интермедия, разговорная, хореографическая или музыкальная сценка, эстрадный рассказ, клоунская сцена и т.п.).

**МИРАКЛЬ** (фр. miracle< лат. miraculum чудо) – жанр средневековой религиозно-назидательной стихотворной драмы, сюжет которой основан на «чуде», совершаемом святым или евой Марией.

**МИСТЕРИЯ** (гр. mystērion таинство, тайна) – жанр, западноевропейского средневекового религиозного театра XIV-XVI в.в.; в своем возникновении был подготовлен развитием литургической драмы. Содержание мистерии составляли сюжеты Библии и Евангелия; сцены религиозного характера чередовались с интермедиями, вставными комедийно-бытовыми эпизодами.

**МИФ** (гр.mythos сказание, предание) – 1. Древнее народное сказание о богах и легендарных героях, о происхождении мира и жизни на земле. 2. Что-л. фантастическое, неправдоподобное, нереальное, вымысел, выдумка.

**МНОГОЦЕЛЕВОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО –** пространство, предназначенное для демонстрации спектаклей, концертов, выставок, спортивных выступлений и т.п.

**МОДА** (фр.mode < лат.modus мера, образ, правило) — совокупность привычек и вкусов, господствующих в определенной общественной среде в определенное время.

**МОЛЧАНИЕ** – отсутствие речи, разговора.

**МОМЕНТАЛИСТ** – эстрадный артист, выступающий с исполнением зарисовок. Этот жанр зародился в среде парижских художников, рисовавших monos один, единственный + драма) – драматическое произведение портреты на улицах. В дальнейшем перешел в цирк. Моменталисты рисовали на вертящихся досках мольбертов двумя руками, ртом, ногами и даже стоя на голове.

**МОНИТОРИНГ** – всестороннее обследование, постоянный контроль над чем-л., наблюдение за чем-л.

**МОНОДРАМА** (гр., исполняемое одним актером. Монодрама являлась, по существу, архаической, доэсхиловской греческой трагедией (Фреспис, Фриних), в которой один актер изображал различные персонажи, меняя костюм и маску. Монодрамой называют также пьесы, строящиеся в виде монолога одного действующего лица.

**МОНОЛОГ** (гр.monologos < гр. monos один + logos речь)– в драматическом произведении, пространное обращение одного действующего лица к другому или к группе персонажей, размышления героя вслух в моменты, когда он остается один, иногда речь персонажа, непосредственно адресованная к зрителю. Монолог позволяет исполнителю раскрыть душевную жизнь персонажа, выявить противоречия его мировоззрения, сложность характера.

**МОНТИРОВОЧНАЯ РЕПЕТИЦИЯ** (от французского monter поднимать) – предварительная проверка всех элементов декорационного оформления спектакля, постановки. Во время монтировочной репетиции производится сборка декораций пьесы по актам в соответствии с авторским эскизом и техническим макетом; разрабатываются способы и средства для быстрой смены декораций; уточняется размещение предметов оформления спектакля, проверяются механизмы для получения сценических эффектов, художественного освещения декораций.

**МОНТИРОВОЧНАЯ ЧАСТЬ СПЕКТАКЛЯ** – группа цехов театра, осуществляющих техническое обслуживание сцены во время репетиций и спектаклей. Монтировочная часть спектакля устанавливает и переставляет декорации, мебель, бутафорию и реквизит, освещает сцену, производит все световые, технические и звукошумовые эффекты.

**МУЗА** (гр.musa) – 1. В древнегреческой мифологии: каждая из 9-ти богинь, покровительниц наук и искусства. Две из них - Мельпомена и Талия - являются символами сценического искусства. 2. Творческое вдохновения, его источник, олицетворяемые обычно в образе женщины, богини; творчество поэта, художника, музыканта и т.д. с его особенностями.

**МУЗЫКА** (гр.musikē скусство муз) – 1. Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах. 2. Гармоническое, приятное для слуха звучание чего-л. (отражающее какой-то смысл.).

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМА** – 1. Одно из ранних названий оперы в Италии (drama in musica, drama per la musica). 2. Драматическое произведение, в котором существенно важное место занимает музыка (вокальная и инструментальная), определяющая в значительной мере драматургическую структуру произведения. 3. Термин «Музыкальная драма» применяют также для жанрового обозначения оперы драматического характера, в отличие от оперы комической (музыкальной комедии), эпической, сказочной и т.п.

**МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМЕДИЯ** – термин, применяемый к оперетте, иногда к другим видам музыкально-сценических произведений комедийного плана (комическая опера, зингшпиль и т.п.).

**МУЗЫКАЛЬНАЯ ЭКСЦЕНТРИКА** – цирковой или эстрадный жанр, в котором музыкальные произведения исполняются трюковыми приемами на обычных или на специальных (эксцентрических) музыкальных инструментах (колокольчиках, бубенцах, пиле, метле с натянутой на нее струной и бычьим пузырем в качестве резонатора и др.). В музыкальной эксцентрике используются для извлечения звуков различные предметы (сковородки, «дрова», камни и т.п.), подобранные в определенной тональности.

**МЫСЛЬ** – 1. То же, что мышление. 2. То, что явилось в результате размышления, идея. 3. Убеждения, взгляды.

**МЫШЦА** – орган тела у человека и животного, состоящий из мышечной ткани, способный сокращаться.

**МЭТР** (фр.maitre) – учитель, наставник; человек, достигший в своей профессии уровня мастерства и опыта, которые позволяют ему учить других.

**МЮЗИКЛ** (англ. musical) – музыкально-сценическое произведение, в котором используются различные средства эстрадной и бытовой музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Жанр сформировался в США в 1920-30-х гг., расцвет наступил в1940-70-х гг.

**НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ –** умение ярко, образно воспринимать и оценивать явления, факты окружающей жизни, отбирать и перерабатывать впечатления.

**НАБЛЮДАТЬ** – внимательно рассматривать кого — что-либо, слушать, следить за кем — чем-либо. Изучать, исследовать.

**НАКАТНАЯ ПЛОЩАДКА** – платформа, перемещающаяся на катках по планшету сцены. Предназначена для подачи декораций на игровую площадку.

**НАКЛАДНОЙ КРУГ** – вращающийся круг, накладываемый поверх планшета сцены.

**НАМЕК** – 1. Слово или выражение, в котором мысль высказана неясно, не полностью и может быть понятна лишь по догадке. 2. Слабое подобие чего-л.

**НАПРЯЖЕНИЕ** – действие и состояние по значению глагола «напрягать». Сосредоточение сил, внимания при выполнении, осуществлении чего-нибудь.

**НАРОДНЫЙ ТЕАТР** – 1. Театр, созданный непосредственно самим народом, бытующий в широких массах и формах, органически связанных с устным народным творчеством. 2. Народный театр – театр, деятельность которого адресована широкому зрителю.

**НАСТРОЙ** – душевное состояние, настроение

**НАТУРАЛИЗМ** (лат. naturalis – природный, естественный) – направление в западноевропейском искусстве и литературе, сформировавшееся во второй половине 19 века во Франции. Натурализм возник на базе общедемократического движения против буржуазного строя в период начавшегося упадка капитализма. На раннем этапе развития натурализма его приверженцы выдвигали прогрессивные требования демократизации искусства, правдивого, достоверного воспроизведения действительности, освещения разнообразных сторон жизни, деятельности людей различных социальных слоев.

**НЕЙТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО** – пустое помещение, преобразовываемое в театральное пространство согласно художественному замыслу конкретного спектакля.

**НОВАЯ АТТИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ** – поздний вид литературной комедии в Древней Греции. Термин введен еще античной наукой для обозначения завершающего этапа в развитии древнегреческой комедии (последняя четверть 3 в. до н.э.). На характере новой аттической комедии резко сказались изменения, происшедший в жизни древнегреческих полисов в связи с утратой независимости и подчинением македонскому господству.

**НОВАТОР** (<лат. novator обновитель) – человек, предлагающий и осуществляющий новые прогрессивные идеи, принципы, приемы в какой-л. области деятельности

**НОМЕР** – 1. Отдельно исполняемая часть представления, концерта и т.п. 2. Какой-л. неожиданный, странный поступок, ловкая проделка.

**НОСТАЛЬГИЯ** (гр.nostos возвращение домой + algos страдание, боль)– 1. Тоска по родине, по родному дому. 2. Тоска по прошлому, любовь к прошлому.

**НОТА** (лат. nota знак, замечание) – 1. Графическое изображение музыкального звука, а также сам звук. 2. Оттенок, тон речи, выражающий какое-л. чувство.

**НУЛЕВОЙ ПЛАН СЦЕНЫ** – условная зона, пролегающая по всей ширине сцены. Передней границей нулевого плана сцены служит красная линия сцены.

**ОБАЯНИЕ** – очарование, притягательная сила.

**ОБЛАДАТЬ** – иметь в собственности, в наличии; отличаться какими-либо характерными чертами, качествами, свойствами.

**ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ** (механическое оборудование сцены). Современное театральное здание состоит из двух основных частей – сцены и зрительного зала. Обе части отделены друг от друга капитальной, так называемой портальной, стеной. Общение между стеной и зрительным залом происходит через специальный проем в портальной стене, называемый портальным отверстием или портальной аркой. К оборудованию портальной арки относятся следующие механизмы и приспособления: «арлекин», «козырек» противопожарного занавеса с подвешенным к нему на ферме-дороге раздвижным антрактным занавесом, противопожарный занавес, подъемно-опускной занавес, портальная падуга и портальные кулисы.

**ОБРАЗ** – 1. Внешний вид, облик. 2. То, что рисуется, представляется внутреннему взору, воображению кого-л. 3. Характер, склад, направление чего-л.

**ОБРАЗОВАНИЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ** – профессиональная подготовка к театральной деятельности; воспитание в специальных учебных заведениях актеров, режиссеров, театральных художников, театроведов, работников постановочной части.

**ОБСТАНОВКА** – 1. Совокупность предметов различного назначения, которыми обставляются жилые и нежилые помещения; меблировка. 2. Совокупность условий, обстоятельств, в которых что-л. происходит.

**ОБЩЕНИЕ СЦЕНИЧЕСКОЕ** – взаимодействие, взаимовлияние действующих лиц в спектакле.

**ОБЩЕСТВЕННЫЙ ПРОСМОТР** – показ нового спектакля театральной общественности. Общественный просмотр организуется непосредственно театром или Домом актера Всероссийского театрального общества (в республиках – местными театральными обществами), а также Центральным домом работников искусств.

**ОБЪЕКТ ВНИМАНИЯ** – идея, мысль, явление, предмет, лицо, на которые направлена деятельность актера в каждый данный момент спектакля.

**ОБЫГРАТЬ** – 1. Одержать над кем-л. верх в игре. 2. Использовать для сценической игры, вовлечь в ход сценического действия, сосредоточивая внимание над чем-л. 3. Использовать в своих целях для создания большего впечатления.

**ОВАЦИЯ** (< лат. ovatio ликование) – бурные аплодисменты, рукоплескания, восторженные знаки одобрен6ия.

**ОГНЕЗАЩИТНЫЙ ЗАНАВЕС –** несгораемый занавес, перекрывающий портальное отверстие сцены.

**ОДА** (гр. ōdē песня) – 1. В. древней аттической комедии песня хора, занимающая строго определенной место в структуре парабасы. Вместе с антодой, эпирремой и антэпирремой образует 2-ю часть парабасы. Ода содержала культовые обращения к богам или насмешки над отдельными гражданами. Ее метрическое построение отличалось сложностью и разнообразием и воспроизводилось в антоде – песне 2-го полухория.2. В поэзии классицизма – стихотворение в честь какого-л. важного события, лица или на особо значительную тему, выдержанное в торжественном, возвышенном тоне.3. Музыкально оркестрово-хоровое произведение торжественного характера, воспевающее какое-л. значительное событие или подвиг.

**ОДЕОН** (гр. ōdēion< ōdē песня) - круглое здание для музыкальных представлений и состязаний певцов в Древней Греции; в новейшее время – название некоторых театральных зданийв различных странах.

**ОДЕЖДА СЦЕНЫ** – система специальных драпировок, обрамляющих игровое пространство сцены.

**ОДНОПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ТЕАТР** – театральное пространство, в котором зрительный зал и сцена не разделены.

**ОННАГАТА** (ояма) – актерское амплуа в японских театрах Кабуки и Симпа, амплуа актеров-мужчин, исполняющих женские роли.

**ОПЕРА** (ит. opera, буквально сочинение, произведение, от лат. opera труд, изделие) – синтетическое художественное произведение, содержание которого воплощается средствами музыкальной драматургии в сценических музыкально-поэтических образах. Опера органически соединяет в едином театральном действии вокальную и инструментальную музыку, драматургию, изобразительные искусства, нередко и хореографию при ведущем значении музыки. Особенность оперы заключается в том, что ее действующие лица не говорят, а поют.

**ОПЕРА-БАЛЕТ** (фр. opera-ballet) – жанр оперы, в котором балетные сцены занимают такое же место, как и вокальные. Характерен для французского музыкального театра конца XVII и XVIII в.в.

**ОПЕРА-БУФФА** (ит. opera buffa комическая опера) – жанр итальянской оперы, бытовая комическая опера. Сформировался в XVIII в. на основе комических и пародийных сценок-интермедий, которыми перемежалось действие оперы-сериа.

**ОПЕРА-ДРАМА** (< гр.drama действие) – опера драматического содержания. Среди разновидностей оперы-драмы – народная музыкальная драма, лирическая драма, социально-психологическая драма, героическая драма.

**ОПЕРА - КОМИК** (фр. opera comique комическая опера) – жанр французского музыкального театра. Сформировался в XVIII в. из ярмарочных комедий с песенками; выражал идеалы «третьего сословия». Для оперы комик было характерно сочетание музыкальных номеров с разговорными диалогами.

**ОПЕРА-ЛЕГЕНДА** – большая (серьезная) опера на сюжет, заимствованный из национальной легенды. Жанр характерен для романтического музыкального театра, но встречался и позднее.

**ОПЕРА-СЕМИСЕРИА** (ит. opera semiseria, буквально – полусерьезная опера) – жанр оперы, сложившийся в конце XVIII – начале XIX в.в.; бытовая мелодрама, сочетавшая драматический и комедийные элементы.

**ОПЕРА-СЕРИА** (ит. opera seria – серьезная опера) – жанр итальянской оперы. Сложился в XVII в. в творчестве композиторов неаполитанской оперной школы и получил особое распространение в XVIII в. Характерные черты жанра – легендарно-исторический или историко-мифологический сюжет, изображение высоких страстей, преобладание сольных номеров, особенно арий.

**«ОПЕРА СПАСЕНИЯ»** — жанр французской оперы периода французской буржуазной революции конца XVIII в. «Опера спасения» сблизила традиционные ветви французской оперы 18 в. – лирическую трагедию и опера комик, и сыграла значительную роль в развитии реализма в оперном искусстве. «Опера спасения» была проникнута идеями борьбы с тиранией, самопожертвования, преданности высокому долгу, насыщены тревожными драматическими ситуациями, бурными эмоциями.

**ОПЕРА-ТРАГЕДИЯ** (ит. opera +гр.tragoidia) – большая опера трагического содержания, например, лирико-психологическая «Отелло» Верди, «Пиковая дама».

**ОПЕРЕТОЧНЫЙ** – 1. Относящийся к оперетте (оперетта–музыкально-драматическое произведение – часто с комедийными элементами, — в котором пение чередуется с танцами и диалогами). 2. Такой, что нельзя принимать всерьез, подобный тому, какой бывает в оперетте.

**ОПЕРЕТТА** (ит. operetta, фр. operette, буквально – маленькая опера) – музыкально-сценическое произведение, в котором драматургическая основа носит комедийный характер, а разговорный диалог органически сочетается с пением, музыкальными и танцевальными эпизодами. По своим жанровым признакам оперетта близка к комической опере, но для оперетты характерно более широкое использование разговорного диалога.

**ОПЕРНЫЙ** – 1. Относящийся к опере. 2. Такой, как в опере, театральный, напыщенный.

**ОПУС** (< лат. opus труд, произведение) – 1. Отдельное музыкальное произведение, обозначаемое порядковым номером в ряду других произведений данного композитора 2. Всякое произведение, сочинение.

**ОПЫТ** – Совокупность практически усвоенных знаний, навыков, умений.

**ОРКЕСТР** (фр. orchestre площадка перед сценой в древнегреческом театре) 1. Большой коллектив музыкантов, играющих на различных инструментах и совместно исполняющих произедение, написанное для данного инструментального состава, а также совокупность самих музыкальных инструментов, на которых играют участники коллектива; оркестры бывают симфонические, струнные, духовые, народных инструментов и т.п. 2.Об участниках, организаторах какой-л. кампании, действующих весьма слажено.

**ОРКЕСТРОВАЯ ЯМА -** место перед сценой в театре, где помещаются музыканты.

**ОРКЕСТРОВАТЬ** – оркестрованный. 1.Изложить (излагать) оркестровое музыкальное произведение в виде партитуры. 2. Переложить (перелагать) для оркестра какое-л. музыкальное произведение. 3. Руководить подготовкой и осуществлением какой-л. политической, пропагандисткой кампании.

**ОРНАМЕНТ**  (лат. ornamentum украшение) – 1. Живописное, графическое или скульптурное украшение из сочетания геометрических, растительных или животных элементов. 2. Об украшающих элементах в речи, в музыкальном произведении.

**ОРХЕСТРА** (гр.orchēstra центральная часть театра) – основная древнейшая часть театра в Древней Греции. В V в. до н.э. орхестра была местом выступления хора и актеров. Представляла собой круглую площадку с утрамбованным земляным полом.

**ОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ЛОЖА** – специальное помещение в зрительном зале, оборудованное световой аппаратурой для освещения сцены.

**ОСНОВНОЕ СОБЫТИЕ**. Вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство для всей пьесы. В основном событии начинается борьба по сквозному действию.

**ОТ А ДО ЗЕТ; ОТ А ДО Я** – от начала до конца; все целиком.

**ОТКРЫТАЯ СЦЕНА** – сценическая площадка, полностью открытая зрительному залу.

**ОТРЫВОК** – небольшая часть произведения.

**ОФОРМЛЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ (СЦЕНОГРАФИЯ)** – организация всех внешних средств сценической выразительности, придающих спектаклю определенную форму. В оформление спектакля входят: декорация, театральный костюм, грим, бутафория, световое и шумовое оформление; в драматическом спектакле и музыкальное оформление.

**ОЦЕНКА** – 1. Действие по знач. глаг. Оценить, оценивать. 2. Мнение, суждение о качестве, достоинстве, значении и т. п. кого-, чего-л.

**ПАБЛИСИТИ** (англ. publicity) – реклама; известность, популярность.

**ПАВИЛЬОН** – жесткие декорации, изображающие какое-либо помещение.

**ПАДУГА** – часть сценической декорации. Состоит из полосы холста или другой ткани, подвешенной на штанге к верху сцены, для скрытия верхних пролетов над декорациями, колосников, висящих декораций и т.п.

**ПАЛИТРА** (фр.palette) – 1. Небольшая дощечка, на которой живописец смешивает краски. 2. Подбор красочных сочетаний, цветовая гамма. 3. Совокупность выразительных средств в творчестве.

**ПАЛЬМА ПЕРВЕНСТВА** – первое место в достижении чего-л., в овладении чем-л. (от существовавшего в Древней Греции обычая награждать победителя в состязаниях пальмовой ветвью).

**ПАМЯТЬ** – способность сохранять, воспроизводить в сознании прежние впечатления, опыт, а также самый запас хранящихся в сознании впечатлений.

**ПАНОРАМА** – 1. Широкий вид какой-л. местности, открывающийся с высоты, с возвышенности. 2. Широкий обзор каких-л. современных явлений, событий, фактов и т.п. в прессе, в кино.

**ПАНОРАМНАЯ АВАНСЦЕНА** – авансцена, боковые части которой расположены вдоль боковых стен зрительного зала.

**ПАНТАЛОНЕ** (ит. Pantalone, от Pantaleone — старинного нарицательного названия венецианцев) – персонаж итальянской народной комедии дель арте. Маска панталоне выражала дух народной сатиры, особенно злой и меткой в XVI в., когда итальянская буржуазия, лишенная источников обогащения, оказалась в состоянии упадка.

**ПАНТОМИМ** (гр. pantomimos — все воспроизводящий подражанием, от panta — все и mimos — подражание) – 1. Танцевальное представление в Древнем Риме, предающее содержание и эмоции жестами и пластикой без слов. 2. Актер – исполнитель пантомимы.

**ПАНТОМИМА** – вид сценического искусства, в котором основным средством создания художественного образа и раскрытия содержания и идеи драмы является пластическая выразительность человеческого тела, жест, мимика.

**ПАРАД** (фр. parade) – 1. Торжественный смотр (войск, спортсменов). 2. Выставление на показ, назойливая демонстрация чего-л.

**ПАРАФРАГМЫ** (гр. parafragma ограда, перегородка) – в античном театре переносные ширмы. Парафрагмы и занавески были декорацией на представлениях фликов. Использовались также пантомимами.

**ПАРИК** в театре (ит. parrucca) – одно из выразительных средств грима. Применяется главным образом в тех случаях, когда собственные волосы актера не дают возможности сделать необходимую для данной роли прическу.

**ПАРНАС** (гр. Parnassos) – 1. Высокая гора в Греции, на которой, по представлениям древних греков, обитали Аполлон и музы. 2. уст. Мир поэзии, поэзия; содружество поэтов.

**ПАРОД** (гр. parodos) – в древнегреческом театре: а) вступительная песнь хора; б) открытый проход на орхестру между амфитеатром и сценой.

**ПАРОДИЯ** (гр. parōdia, буквально – пение наизнанку) – 1. Литературный жанр; произведение, представляющее собой комическое или сатирическое переосмысление какого-нибудь явления искусства. Темой пародии может быть также определенное общественно-политическое, бытовое или другое событие. Пародия – своеобразное ответвление комедии, сатиры. 2. Сатирическое или комическое подражание кому, чему-л. с целью осмеяния слабых сторон; произведение, сатирически или комически имитирующее другое произведение. 3. Что-л., искажающее образец, представляющееся карикатурным подобием.

**ПАРТЕР** (фр. parterre, от par по + terre земля) в театральном здании – плоскость пола зрительного зала с местами для зрителей, расположенными рядами параллельно сцене.

**ПАРТИТУРА** (ит. partitura, буквально разделение, распределение) –1. Полный нотный текст оперы (оперетты, балета), в котором сведены воедино и размещены одна под другой в определенном, установленном порядке все партии оркестра, а также хора и солистов. Партитура – основной музыкальный текст музыкально-сценического произведения, по которому оно исполняется. 2. Совокупность всех партий многоголосного музыкального произведения. 3. Заранее разработанный план, сценарий какой-л. неблаговидной акции, кампании и т. п.

**ПАРТНЕР** – 1. Актер, выступающий на сцене вместе с другим. 2. Тот, кто принимает участие вместе с кем-л. в какой-л. игре ( на сцене, в спорте, в карты и т.д.), в танце. 3. Компаньон, участник какого-л. политического или торгового союза ( о странах, предприятиях).

**ПАСТОРАЛЬ** — пастушеская драма (от лат. pastoralis пастушеский) – 1. Жанр придворного театра, возникший в Италии в XVI в. и получивший распространение в западноевропейских станах. Истоки пасторали в эклоге – в литературном жанре сельской поэзии античности и раннего возрождения. Пастораль представляла собой небольшую пьесу, часто вводившуюся в программу придворных празднеств. В ней идиллически изображалась условная сельская жизнь галантных пастухов и пастушек, наделенных чувствами, манерами и языком придворных аристократов.

**ПАУЗА** (лат. pausa < pauses прекращение) – 1. Перерыв в действии, в речи действующих лиц, как средство речевой и сценической выразительности. 2. В музыке: краткий перерыв в звучании. 3. Перерыв, приостановка в работе, каких-л. действиях.

**ПАЯЦ** (ит. рagliaccio < рaglia солома) – 1. Комический персонаж старинного народного итальянского театра. Встречается среди персонажей итальянской комедии дель арте XVI – XVII в.в. Неловкий, неотесанный парень, слуга Панталоне, он смешил зрителей проявлением глупости, упрямства, легкомыслия и трусости. 2. Балаганный шут, скоморох, клоун. 3.Человек, который кривляется, ломается.

**ПЕВЕЦ** – 1.Тот, кто умеет петь; артист, занимающийся пением. 2. Поэт. 3. Тот, кто воспевает, прославляет кого, что-л. в литературе, живописи, музыке.

**ПЕДАЛИРОВАНИЕ** – 1. Нажимание на педали, использование педалей. 2. Выделение, подчеркивание чего-л.

**ПЕН-КЛУБ** – международный литературный клуб, объединяющий писателей.

**«ПЕНСИОНЕР»** (фр. pensionnaire) – название актеров театра «Комеди Франсез» (Париж). Члены труппы этого театра, получающего правительственную субсидию, но являющегося обществом на паевых началах, делятся на «пенсионеров» и «сосьетеров». Пенсионеры как бы состоят на службе у сосьетеров и получают жалование независимо от суммы доходов театра. Их набирают из провинциальных или частных парижских театров или из числа окончивших театральную школу.

**ПЕРЕВОПЛОЩАТЬСЯ (ПЕРЕВОПЛОТИТЬСЯ)** – принять новый вид, образ, заданный автором, создать характер нового человека средствами актерского искусства; найти в себе нужные для роли качества.

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ В ТЕАТРЕ** – способность актера действовать на сцене в образе другого человека (того персонажа, которого он изображает в данной пьесе). Перевоплощение – творческая основа, главная отличительная особенность искусства актера. Голос, пластика, дикция, темперамент являются средствами, развивающими технику сценического перевоплощения, способствуют созданию образа.

**ПЕРЕДВИЖНОЙ ГОРИЗОНТ** – сценический горизонт, в целях хранения наматывающийся на специальный барабан.

**ПЕРЕДЕЛКА** – приспособление иностранных пьес к особенностям быта той страны, для которой предназначается переработанный текст, путем перенесения места действия, изменения имен действующих лиц и пр.

**ПЕРЕЖИВАНИЕ** в актерском искусстве – способность актера при каждом исполнении роли переживать чувства и мысли изображаемого персонажа, как свои собственные. Термин «переживание» подчеркивает непосредственность творческого процесса актера, подлинность его жизни на сцене в предлагаемых автором обстоятельствах.

**ПЕРЛ** (фр. perle) – 1. Жемчужина. 2. Лучший образец, наиболее яркое выражение, проявление чего-л. 3. О ком, о чем-л. редком, выдающемся по своим отрицательным качествам.

**ПЕРСОНА** (лат. persona) – личность, особа.

**ПЕРСОНАЖ** (фр. personage < лат. persona – личность, лицо) – действующее лицо пьесы, романа, сценария и других художественных произведений.

**ПЕРСПЕКТИВА** – «Расчетливое гармоничное соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли». (К.С. Станиславский).1. Искусство изображать на плоскости трехмерное пространство. 2. Вид, картина природы с какого – л. отдаленного пункта наблюдения, видимая даль. 3. Будущее, ожидаемое, виды на будущее.

**ПЕРСПЕКТИВА** **АКТЕРА** – распределение выразительных средств, которыми пользуется актер, с учетом охвата целой роли. «Вторая перспектива – это перспектива актера, по которой он должен расположить свои силы художника, чтобы как можно лучше сыграть роль. Актер распределяет свои силы по пьесе, себя в роли, выразительные средства и краски максимально разумно, расчетливо, умело» (К.С. Станиславский).

**ПЕРСПЕКТИВА РОЛИ** – развитие действия в роли по направлению к конечной цели — к сверхзадаче. «Нужен простор, перспектива, далекая, манящая к себе цель. Этой манящей к себе целью, вдохновляющей режиссера, является сверхзадача спектакля» (К.С. Станиславский).

**ПЕРСПЕКТИВНАЯ ДЕКОРАЦИЯ** – декорация, выполненная в соответствии с законами перспективного сокращения истинных размеров. Используется для иллюзорного углубления игрового пространства.

**ПЕРФОМАНС** – театральное представление (обычно экспериментального характера) игра, исполнение.

**ПЕСНЯ** – 1. Стихотворное произведение, предназначенное для пения. 2. Об убеждениях, взглядах, часто повторяемых высказываниях кого-л. Та же песня, эта же песня, старая песня, новая песня, другая песня; петь старую песню, заводить ту же песню, петь иные песни; Из песни слова не выкинешь;. лебединая песня (песнь); песенка (песня) спета.

**ПЕТРУШКА** – главный персонах русских народных кукольных представлений. По техническому устройству вид верховой куклы. Пьесы с участием петрушки входили в репертуар скоморохов.

**ПИРУЭТ** (фр.pirouette)– 1. Полный круговой поворот всем телом на носке одной ноги (в танце). 2. О резком повороте, неожиданном скачке (в поведении, в ходе мысли и т.п.).

**ПЛАН РЕЖИССЕРСКО-ПОСТАНОВОЧНЫЙ** – краткая программа, схема, по которой работает режиссер-постановщик спектакля.

**ПЛАН СЦЕНЫ** (лат. planum плоскость) – условный участок сценической площадки, расположенный параллельно рампе. Сцена разделяется на несколько планов. План, расположенный первым от портальной арки называется нулевым, далее следуют первый, второй и т.д.

**ПЛАНШЕТ** в театре (фр. planchette доска, мн.ч. сцена) – пол сцены. Планшет бывает горизонтальный и покатый, с уклоном от арьерсцены к рампе.

**ПЛАСТИКА** (гр. plastich скульптура) – в танце, сценическом искусстве общая гармония, согласованность движений и жестов. Пластика основана на согласованном и оправданном положении всех частей тела, при котором неподвижность ощущается как один из моментов прерванного движения.

**ПЛАСТИЧЕСКИЕ ДЕКОРАЦИИ** – объемные декорации, установленные на планшете сцены.

**ПЛОЩАДНОЙ ТЕАТР** – термин, применяемый к различным видам народных театральных представлений, происходивших на площадях и улицах под открытым небом (например, средневековая мистерия, фарс, итальянская комедия дель арте, русские скоморохи и т.д.).

**ПОВОРОТНЫЙ КРУГ** сцены – вращающаяся часть сценической площадки. Поворотный круг позволяет осуществлять быструю смену картин на сцене, создать реальное ощущение непрерывности сценического действия. Вращение поворотного круга может непосредственно влиять на смену темпов и общий ритм спектакля.

**ПОДЗОР** – первая падуга сцены. Подзором также называют декоративную ткань, перекрывающую в ярусных залах верхнюю часть зеркала сцены.

**ПОДПЕВАЛА** – 1. Тот, кто подпевает. 2. Тот, кто угодливо поддерживает кого-л. из низких, беспринципных соображений.

**ПОДТЕКСТ** в театральном искусстве– комплекс мыслей и чувств, содержащихся в тексте, произносимом персонажами пьесы. Подтекст раскрывается актерами не только в словах, но и в паузах, во внутренних, не произносимых вслух монологах.

**ПОДЪЕМНО-ОПУСКНАЯ ПЛОЩАДКА** – часть планшета сцены, поднимающаяся над ним на заданную высоту и опускающаяся на сцену, в трюм.

**ПОДЪЕМНО-ОПУСКНАЯ СЦЕНА –** сцена с подъемно-опускным планшетом.

**ПОДЪЕМНО-ОПУСКНОЙ ПЛАН –** подъемно-опускная площадка, занимающая целиком один из планов сцены.

**ПОЗА** – 1. Положение, принимаемое человеческим телом (см. «мизансцена тела»). 2. Рисовка, притворство, неискреннее поведение.

**ПОКАЗУХА –** что-либо показное; действия, рассчитанные на внешний эффект, на то, чтобы произвести благоприятное впечатление.

**ПОЛИШИНЕЛЬ** (фр. polichinelle, < ит. pulcinella) – комический персонаж французского народного театра. Появился на сцене ярмарочного театра в конце XVI в. В различных пьесах сохранял традиционный облик горбуна, веселого задиры и насмешника; секрет полишинеля – секрет, который давно всем известен.

**ПОП-АРТ** (англ. pop art < popular art популярное, общедоступное искусство) – Модернистское направление в искусстве, рассчитанное на популярность, использующее в живописи и скульптуре элементы техники, рекламы, муляжа, произвольные комбинации отдельных бытовых предметов.

**ПОРТАЛ СЦЕНЫ** (нем. Portal < лат porta – дверь, ворота) – архитектурная арка, отделяющая сцену от зрительного зала и образующая портальное отверстие, так называемое зеркало сцены. Прообразом портала сцены является сцена римского театра: декоративно оформленная сцена с тремя входами, отделявшая просцениум от внутренней части сценического помещения.

**ПОРТАЛЬНАЯ КУЛИСА** – кулиса, установленная непосредственно за порталом сцены.

**ПОРТАЛЬНАЯ СТЕНА** – передняя стена сцены, в которой вырезано портальное отверстие.

**ПОРТАЛЬНАЯ СЦЕНА –** то же, что и сцена-коробка.

**ПОРТРЕТ** (фр. portrait) – 1. Изображение какого-л. человека на картине или фотографии. 2. Общая характеристика, характерные черты кого, чего-л.

**ПОСТАНОВКА** – 1. Творческий процесс создания спектакля (драматического, оперного, балетного), циркового представления, эстрадного обозрения, а также кинофильма. 2. То же, что и спектакль.

**ПОХОДКА СЦЕНИЧЕСКАЯ** – поступь, манера ходить по сцене.

**ПОЧЕРК** – 1. Манера писать, характер начертания букв в письме. 2. Та или иная манера творить, создавать, делать что-л.

**ПОЭМА** – 1. Большое стихотворное лирико-эпическое произведение. 2. Что-л. прекрасное или необыкновенное, сильно воздействующее на чувства и воображение.

**ПОЭТ** – 1. Автор стихотворных, поэтических произведений. 2. Тот, кто поэтически воспринимает действительность, творчески относиться к своему делу, страстно увлекается им.

**ПРАВДА СЦЕНИЧЕСКАЯ —** правдивость изображения жизненных явлений в игре актера. «На сцене правдой называют то, чего нет в действительности, но что могло бы случиться… Правда на сцене то, во что мы искренне верим как внутри самих себя, так и в душах наших партнеров. Сценическая правда должна быть по-реальному правдива, но опоэтизирована творческим вымыслом» (К.С. Станиславский).

**ПРАЗДНИК** – 1. День торжества в честь или в память какого-л. выдающегося события. 2. Веселье, торжество, устраиваемое по какому-л. поводу. 3. Испытываемое от чего-л. наслаждение, приятное, радостное чувство, а так же сам источник наслаждения, радости.

**ПРАТИКАБЛЬ** (фр. praticable) – 1. Конструктивная часть декорации, состоящая из станков, сходов, лестниц и т.п., скрытых обычно от глаз зрителей живописными элементами декораций. 2. Трехмерная объемная часть декорационной установки, но которой актеры могут сидеть, стоять, ходить. Одновременно пратикабль представляет элемент общего декорационного устройства сцены (например, скала, камень, пень, бугор и т.п.).

**«ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА»** — специальное выражение, введенное К.С. Станиславским в театральную педагогику, режиссуру и работу актера. Факты, события пьесы, в которых существуют и действуют ее персонажи и которые необходимо отбирать ее режиссеру (актерам) для реализации замысла спектакля. «Предлагаемые обстоятельства – это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавления к ней от себя, мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее, что предлагается актерам принять во внимание в их творчестве» (К.С. Станиславский).

**ПРЕДСТАВЛЕНИЕ** — 1. Искусство представления (в актерском творчестве), — способность актера демонстрировать на каждом спектакле готовый результат творчества. 2. Театральное зрелище.

#### ПРЕКРАСНОЕ – центральная категория эстетики, характеризующая явления, обладающие высшей эстетической ценностью. Прекрасное тесно связано с понятием эстетического идеала.

**ПРЕМЬЕР**, премьерша (фр. premier первый), — актер (актриса), занимающий первое или одно из первых мест в труппе по положению и характеру исполняемых ролей.

**ПРЕМЬЕРА** (фр. premiere первая) – первое публичное платное представление нового или возобновленного спектакля, эстрадной, цирковой программы. В настоящее время по словом премьера часто подразумевается репертуарная новинка театра.

**ПРЕССА** (фр. press) – периодическая печать.

**ПРЕТЕКСТА**, претекстата (praetexta, praetextata, от praetexo – окаймляю) — древнеримский литературный жанр, трагедия на сюжет из древнеримской истории с применением приемов древнегреческой драматургии. Термин «претекста» происходит от названия одежды римских магистратов – тоги с пурпурной каймой, которую носили и главные действующие лица претексты.

**ПРИСПОСОБЛЕНИЕ** – способы осуществления действия, актерские краски, рождающиеся в процессе его осуществления. Это психологические ходы, применяемые друг к другу в воздействии одного человека на другого. Иногда они могут выражаться в физическом действии, в разнообразных пластических проявлениях.

**ПРОБЛЕМА** (гр.problēma задача, задание) – 1. Сложный теоретический или практический вопрос, требующий решения, исследования. 2. О том, что трудно разрешить, осуществить.

**ПРОГОН** (прогонная репетиция) – проверочный просмотр спектакля (или отдельной сцены, акта). Обычно предшествует генеральной репетиции. Во время прогона спектакль (сцена, акт) идет в декорациях при соответствующем освещении, актеры играют в костюмах и гримах.

**ПРОДЮССЕР** (англ. producer < лат. producere производить, создавать) - в области кинопроизводства, театральной, концертной деятельности, на ТВ и на эстраде - доверенное лицо, осуществляющее организационно-финансовый, а иногда и идейно-художественный контроль над постановкой, программой и т.д. Продюссерами могут быть также исполнители, режиссеры и др..

**ПРОИГРАТЬ** – 1. Сыграть какое-л. музыкальное произведение или его часть. 2. Предварительно испытать, опробовать что-л. перед исполнением, запуском.

**ПРОЛОГ** (гр. prologox, pro перед + logox слово) – 1. Вступительная часть пьесы (спектакля, представления). 2. В опере и балете – картина (иногда акт), предваряющая основное действие. Пролог либо имеет аллегорический характер, либо передает события подготавливающие основное действие. 3. Вступление к чему-л., начало чего- л.

**ПРОРОК** – 1. По воззрениям различных религий – провозвестник и истолкователь бога. 2. Предсказатель будущего (ирон.).

**ПРОСТАК** – актерское амплуа, исполнитель ролей простодушно-наивных или недалеких (порой кажущихся таковыми) людей.

#### ПРОСТРАНСТВЕННАЯ СЦЕНА – открытая сцена, окруженная с трех сторон, местами для зрителей, а с четвертой – закрытой сценой.

**ПРОСЦЕНИУМ** (лат. proscaenium< греч. proskēnion) – 1. Пространство передней сцены, находящееся в толщине портала и соединяющееся с авансценой. 2. То же, что и авансцена, т.е.передняя, ближайшая к зрителям часть сцены, расположенная перед порталом.

**ПРОТАГОНИСТ** (гр prōtagōnisths) – в древнегреческом театре 1-й из трех актеров – участников драмы. Протагонист исполнял лучшие, наиболее трудные роли и выполнял функции режиссера.

**ПРОТИВОБОРСТВО** – борьба против кого-, чего-л., противодействие кому-, чему-л. или друг другу.

**ПРОФЕССИЯ** (лат.professio) – 1. Основной род занятий, трудовой деятельности. 2. Назначение, сфера использования чего-л. (часто в загол.).

**ПРОФЕССОР** (< лат.professor преподаватель, учитель) – 1. Высшее ученое звание преподавателя вузов, а так же лицо, носящее это звание. 2. О знатоке своего дела.

**ПЬЕДЕСТАЛ** (фр. piédestal) – 1. Художественно оформленное основание, на котором устанавливается скульптура, ваза, колонна, обелиск и т.п.; постамент. 2. То, что выделяет кого-л. среди окружающих, придает кому-л. особую значительность.

#### ПЬЕРО (фр. Pierrot) – персонаж старинного французского народного театра, комедийный герой ярморочных представлений; с начала ХХ в. – эстетизированный образ изысканно-печального меланхолика

**ПЬЕСА** – драматическое произведение, обычно предназначенное для театрального спектакля.

**РАБОЧИЙ СЦЕНЫ** – технический работник машинно-декорационного цеха театра, в обязанности которого входит установка декораций к спектаклю, подготовка и ремонт декораций, разработка и перемена их по ходу спектакля.

**РАДИОПОСТАНОВКА** – одна из форм художественного радиовещания: передача по радио записанной на пленку пьесы или инсценировки литературного произведения. В радиопостановке широко применяются повествовательные и описательные элементы; важное место занимает ведущий (чтец, выступающий от лица автора или героя произведения). Являясь «незримым спектаклем», радиопостановка дает неограниченный простор слушателю для работы воображения; каждый «видит» происходящее по-своему и таким образом слышимое становится «зримым».

**РАЖ** - (фр. rage) сильное возбуждение, неистовство, исступление.

**РАЗВЯЗКА** – заключительная часть драматического, литературного произведения.

**РАМПА** (фр rampe< ramper спускаться отлого) – 1. Осветительная аппаратура, установленная на полу сцены по ее переднему краю и спрятанная от публики за бортом, опоясывающим просцениум. Служит для освещения сцены спереди и снизу. В современном театре рампа является лишь частью осветительной системы. 2. Граница между зрительным залом и сценой. 3. В переносном смысле – сцена вообще, театр в целом. 3. Длинный низкий барьер вдоль авансцены, скрывающий от зрителей осветительные приборы, направленные на сцену. 4. Символическое обозначение театра.

**РАСКАТНОЙ ПЛАНШЕТ СЦЕНЫ** – планшет сцены, составленный из отдельных щитов, которые при открывании люков откатываются в стороны.

**РАСШАРКАТЬСЯ** – 1. Раскланяться, шаркнув ногой. 2 – Проявить подобострастное отношение к кому –л., чему-л.

**РЕАКЦИЯ** – 1. Действие или состояние, возникающее в ответ на то или иное воздействие. 2. Политика жестокого подавления общественного прогресса; противодействие развитию нового, передового. 3. Противники прогресса; мракобесы. 4. Процесс взаимодействия тех или иных химических веществ в результате их соприкосновения.

**РЕАЛИЗМ В ИСКУССТВЕ** (позднелат. realis вещественный) – 1. Понятие, характеризующее познавательную функцию искусства: правдв жизни, воплощенная специфическими средствами искусства, мера его проникновения в реальность, глубина и полнота его художественного познания. Так, широко понимаемый реализм – основная тенденция исторического развития искусства, присущая различным его видам, стилям, эпохам (говорят о реализме в древнем и средневековом фольклоре, в исекусстве античности и Просвещения, в творчестве Дж. Байрона и А.С.Пушкина). 2. Исторически конкретная форма художественного сознания Нового времени начало которой ведут либо от Возрождения («ренессансный реализм»), либо от Возрождения («просветительский реализм»), либо с 30-х гг. XIX в («собственно реализм»). Ведущие принципы реализма ХIХ – ХХ веков: объективное отображение существенных сторон жизни в сочетании с высотой и истинностью авторского идеала; воспроизведение типичных характеров, конфликтов, ситуаций при полноте их художественной индивидуализации (т.е. конкретизации как национальных, исторических, социальных примет, так и физических, интеллектуальных и духовных особенностей); предпочтение в способах изображения»форм самой жизни», но наряду с использованием, особенно в ХХ веке условных форм (мифа, символа, притчи, гротеска); преобладающий интерес к проблеме «личность и общество» ( особенно к неизбывному противостоянию социальных закономерностей и нравственного идеала, личностного и массового мифологизированного сознания). Среди крупнейших представителей реализма в русском театре ХIХ-ХХ вв – К.С.Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, М.С.Щепкин, А.П.Чехов.

**РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ** – исходящий из учета условий реальной действительности.

**РЕАЛЬНОСТЬ** – 1. То, что существует на самом деле; действительность. 2. Обычно то, что существует в действительности, в настоящем как результат предшествующего развития и что необходимо учитывать; очевидные факты, условия.

**РЕВЮ** (фр. revue обзор, обозрение) – вид театрального искусства. Ревю состоит из отдельных эпизодов, объединенных сквозной темой и действующими лицами, участвующими в разнообразных эпизодах. В ревю вводятся вставные номера эстрадного характера (песенки, куплеты, танцы), цирковые номера. Ревю возникло во Франции в конце 18 в.

**РЕВЕРАНС** (фр.reverence) – 1. Почтительный поклон с приседанием. 2 – Преувеличенное выражение почтительности. 2. Преувеличенное выражение почтительности..

**РЕЖИССЕР** (фр. regisseur < лат. rego управляю) – 1. Творческий работник театра, осуществляющий постановку драматического (пьеса) или музыкального (опера, оперетта) произведения на сцене. В современном театре такой режиссер называется режиссером постановщиком или просто постановщиком спектакля. Режиссер возглавляет весь процесс работы коллектива над созданием спектакля. Осуществляя определенную интерпретацию пьесы (оперы, оперетты), он добивается творческого раскрытия замысла драматурга (композитора), определяет идейную направленность спектакля и ту общую задачу, ради которой ставится пьеса. Режиссер объединяет в едином замысле творческие усилия актеров, художника-декоратора, композитора и других участников постановки. Он является организатором всех работ, связанных с созданием спектакля. Важнейшая часть деятельности режиссера – работа с актерами, направленная на развитие дарования исполнителей применительно к каждой роли. 2. Ближайший творческий помощник режиссера-постановщика, ведущий под его руководством повседневную подготовительную репетиционную работу по спектаклю. В пределах имеющего плана постановки пользуется большой творческой самостоятельностью. Иногда такой режиссер называется сорежиссером или сопостановщиком. 3. Режиссер, выполняющий в процессе подготовки спектакля менее ответственные задания постановщика, называется режиссером-ассистентом. 4) Режиссер, руководящий творческой работой всего театра, называется главным режиссером.

**РЕЖИССЕРСКИЙ** – относящийся к режиссеру, принадлежащий, свойственный ему.

**РЕЖИССЕРСКИЙ ЭКЗЕМПЛЯР** – 1. Экземпляр пьесы, в котором режиссер-постановщик отмечает все мизансцены спектакля, сценические эффекты, описания грима, костюма и т.д. Режиссерский экземпляр является как бы режиссерской партитурой спектакля. 2. Экземпляр пьесы с пометками на полях помощника режиссера, ведущего спектакль. На режиссерском экземпляре фиксируется внешняя сторона спектакля: отмечаются реплики для выходов исполнителей, перемен света, декораций, моментов опускания занавеса и т.д.

**РЕЖИССЕРСКОЕ ИСКУССТВО (РЕЖИССУРА)** – искусство создания единого, гармонически целостного художественного произведения театрального искусства с помощью творческой организации всех элементов спектакля. Осуществляется на основе постановочного замысла режиссера, ставящего пьесу и руководящего работой всех участников создания (постановки) спектакля – актеров, художника, композитора и др.

**РЕЗОНЕР –** (фр. raisonneur рассуждать) – 1. Персонаж литературы ХVII – ХVIII вв. (особенно комедий), не принимающий активного участия в развитии действия и призванный увещевать или обличать других героев, высказхывая нравоучительные суждения с авторских позиций. Амплуа актеров, игравших роли таких персонажей. 3. Человек, склонный к пространным рассуждениям нравоучительного характера.

**РЕЗУЛЬТАТ** – 1. Конечный итог, ради которого осуществляется какое-л. действие. 2. Показатель мастерства.

**РЕКВИЕМ** (лат.requiem покой) – 1. Заупокойное католическое богослужение; музыкальное произведение, предназначенное для исполнения во время такого богослужения. 2. О том, что провозглашает конец существования кого, чего-л.

**РЕКВИЗИТ** (<лат. requisitum необходимое, требуемое) – 1. Совокупность вещей (подлинных или бутафорских), необходимых актерам на сцене во время действия. Иногда реквизит является дополнением к сценическому костюму (зонты, палки, портфели, кошельки, ридикюли и т.п.). 2. Мелкие предметы утвари (посуда, подсвечники, чернильные приборы и т.п.), используемые в спектакле. Реквизит может быть также дополнением к декоративному убранству сцены. Реквизит, состоящий из подлинных вещей бытового обихода, обычно противопоставляется бутафории. 3. Так называемым исходящим реквизитом называют еду, напитки, табак, а также вещи, используемые по ходу действия.

**РЕКВИЗИТОР** – технический работник театра, в обязанности которого входит хранение, ремонт, а также покупка и подбор реквизита. Он же обычно подает реквизит на сцену и убирает его. В небольших театрах должность реквизитора совмещается с должностью бутафора.

**РЕМАРКА** (фр. remarque) – пояснения автора к тексту пьесы, содержащее краткую характеристику места и времени действия, обстановки действия, внешности и поведения персонажей и т.п.

**РЕМЕЙК –** (англ. remake переделанное, переделка) – обновленная версия заснятого на пленку старого спектакля, фильма, песни и т.д.

**РЕМЕСЛО** – ремесла. 1. Требующая специальных навыков работа по изготовлению каких-либо изделий ручным способом. 2. Профессия, занятие; совокупность профессиональных навыков, техническая сторона профессии, занятия.

**РЕНЕССАНС** (< фр. renaissanse возрождение) – 1. Возрождение – период в культурном и идейном развитии ряда стран Европы, наступивший после средневековья; период подъема, расцвета чего-л. 2. Архитектурный сриль того времени, сменивший готический и восприняыший элементы греко-римской архитектуры.

**РЕПЕРТУАР** (фр. repertoire < лат. repertorium список, опись) – совокупность произведений (драматургических, музыкальных и др.), исполняемых в театре, на концертной эстраде и т.д., а также круг ролей, в которых выступает актер. Существуют понятия: современный репертуар (произведения, отражающие жизнь современного общества) и классический репертуар (национальная и мировая классическая драматургия, классические музыкальные произведения).

**РЕПЕТИЦИЯ** (лат. repetitio повторение) – основная форма подготовки спектакля. Проводится театральным коллективом под руководством режиссера. В процессе репетиции – чтения, обсуждения пьесы, многократного ее исполнения оп отдельным сценам, актам и всей в целом – постановщик и исполнители добиваются верного раскрытия идейного содержания драматургического произведения, яркого воплощения образов; они стремятся найти выразительные средства, необходимые для создания целостного по своему идейному и художественному решению спектакля.

**РЕПЕТИЦИОННЫЙ** – относящийся к репетиции.

**РЕПЛИКА** (ит. replica < replico возражаю) – элемент сценического диалога; фраза, которую актер говорит в ответ на слова партнера. Репликой называют также последнюю фразу (или часть фразы) сценического персонажа, за которой следует текст другого действующего лица пьесы.

**РЕПРИЗА** (фр. reprise < reprendre возобновлять, повторять) в цирке и на эстраде – 1. Шуточная реплика или сценический трюк. 2. В номерах наездников, гимнастов, акробатов законченная комбинация трюков, исполнив которую, артист обычно раскланивается с публикой.

**РЕСПОНДЕНТ** (< англ. respond) – тот, кто отвечает на вопрос анкеты или дает интервью.

**РЕСТАВРАЦИЯ** (< лат. restauratio) – 1. Восстановление в первоначальном виде чего-л. обветшалого или разрушенного (обычно произведений искусства, памятников старины) 2. Восстановление прежнего, свергнутого политического строя.

**РЕТРО** (лат.retro) – 1. Стиль в искусстве, культуре, моде, характеризующийся детальным воспроизведением реалий прошлого.

**РЕФРЕН** (фр. refrain) – часть стихотворения, песни, повторяющаяся после каждой строфы, куплета, эпизода. Мастерство исполнения рефрена характерно для артистов эстрады.

**РЕЦЕНЗИЯ** (лат. recensio рассмотрение, обследование) – вид литературной и художественной критики; литературно-критическая статься, дающая оценку (или анализ) художественному произведению (главным образом новому) – спектаклю, пьесе, музыкальному произведению, кинофильму и т.п. Развернутая рецензия, рассматривающая ряд произведений, объединенных по хронологическому, тематическому или какому-либо другому признаку, называется критическим обзором.

**РЕЧИТАТИВ** (ит. recitativo < recitare декламировать, лат. recito читаю вслух) – род вокальной музыки, близкий к напевной декламации. Речитатив основан на выразительных, эмоционально окрашенных речевых интонациях, повышениях и понижениях голоса, акцентах, паузах и т.п. Речитативная мелодия не образует замкнутой музыкальной формы и в значительной мере подчиняется синтаксическому расчленению текста. Прообраз речитатива – в манере исполнения народными певцами музыкально-поэтических произведений (типа русских былин).

**РЕЧЬ СЦЕНИЧЕСКАЯ** – одно из основных средств театрального воплощения драматургического произведения. Речь сценическая дает возможность актеру донести до зрителя идеи, мысли и чувства, заложенные в тексте. Владея мастерством речи сценической, актер раскрывает внутренний мир, передает социальные, психологические, национальные, бытовые черты характера персонажей.

**РИСУНОК РОЛИ** – поведение действующего лица, выраженное в действиях, мизансценах в течение всей пьесы, которое отыскивается и осуществляется в процессе всей работы над ролью.

**РИТМ** (гр. rhythmos соразмерность, стройность) – 1. Чередование каких-л. элементов (звуковых, двигательных и т.п.), происходящие с определенной последовательностью, частотой и т.п. 2. О качестве, характере, интенсивности трудовой деятельности, жизни, развитии чего-л.

**РИТМ** **СПЕКТАКЛЯ** (гр. rhythmos) – согласованное во времени и пространстве движение, чередование и соразмерность всех элементов и выразительных средств сценического действия. Ритм связан с нарастанием или спадом, ускорением или замедлением, плавным течением или бурным развитием действия. Здесь ритм как бы сливает с темпом, сочетаясь с ним. Поэтому К.С. Станиславский ввел термин «темпо-ритм», объединяющий эти понятия.

**РИТОРИКА** (гр. rhētorikē) – 1. Теория ораторского искусства. 2. О напыщенной и красивой, но по существу бессодержательной речи.

**РИТОРИЧЕСКИЙ** (гр. rhētorikos) – 1. Относящийся к риторике, основанный на правилах риторики. 2. Отличающийся излишней приподнятостью изложения, напыщенный, осуществляемый только на словах, а не на деле.

**РОЛЬ** – 1. Художественный образ, воплощаемый актером на сцене, в кинофильме и т.п. 2. Полный текст одного действующего лица в пьесе. 3. Работа, род деятельности, проявления себя в качестве кого-л. Войти в роль – Освоиться с какой – л. манерой поведения. Вторые (третьи роли); быть на вторых, третьих ролях. Выдержать свою роль - не отступить от принятой линии поведения. Выйти из роли – отступить от принятой линии поведения. Поменяться ролями – Занять положение, которое было свойственно другому лицу; поменяться местами.

**РОМАН** (фр.roman повествование) – 1. Большая эпическая форма художественного повествования, обычно отличающаяся многообразием действующих лиц и разветвленноситью сюжета. 2. Любовные отношения между мужчиной и женщиной (обычно вне брака).

**РОМАНТИЗМ** (фр. romantisme) – 1.Направление в искусстве конца XVIII – первой половины ХХ в. явившееся выражением неудовлетворенности результатами Великой французской революции; р. выдвигал на первый план индивидуальность, наделяя ее идеальными устремлениями; искусству романтизма в литературе свойственны исключительность героев, страстей и контрастных ситуаций, напряженность сюжета, красочность описаний и характеристик. 2. Мироощущение, которому свойственна идеализация действительности, мечтательность.

**РУКОПЛЕСКАТЬ** – 1. Хлопать в ладоши в знак одобрения, приветствия; аплодировать. 2. Кому-чему. Воздавать похвалы кому-л., горячо одобрять кого, что-л.

**САЙНЕТЕ** (исп. sainete, основное значение соус, приправа) – жанр испанского, позднее также латиноамериканского театра; веселое музыкальное представление.

**СВЕРХЗАДАЧА –** термин, введенный К.С. Станиславским в его творческую систему и получивший распространение в современном театре. Сверхзадача – главная идейная задача, цель, ради которой создается пьеса, актерский образ, спектакль.

**СВЕРХ-СВЕРХЗАДАЧА** – жизненная цель, мировоззрение, идейная задача, во имя которой живет и работает художник.

**СВЕТ** на сцене – одно из важнейших художественно-постановочных средств. Свет помогает воспроизвести место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и т.д.; иногда в современных театрахсвет является почти единственным средством оформления.

**СВОБОДНАЯ ПРОФЕССИЯ** - деятельность работников умственного труда (писателей, художников и др.), не состоящих на службе.

**СЕНСАЦИЯ** (фр.sensation < лат.sens чувство, ощущение)– 1. Сильное, ошеломляющее впечатление от какого-л. события, известия. 2. Событие, сообщение, производящее такое впечатление.

**СЕНТИМЕНТАЛИЗМ** (фр. sentimentalisme < sentiment чувство) – направление в европейском искусстве 2-й половины XVIII в. Сентиментализм развился как одно из течений позднего просвещения под влиянием растущего идейного расслоения третьего сословия и отразил настроения наиболее демократических слоев этого сословия. В центре внимания сентиментализма – человеческая личность, борьба против сословного деления общества, за раскрепощение человека, утверждение его естественных прав. Сентиментализм зародился в лирике и романе, а затем проник в драматургию и театральное искусство, оказав влияние на возникновение жанров «слезной комедии», мещанской драмы.

**СИМФОНИЯ** (< гр. symfōnia созвучие) - 1. Большое музыкальное произведение для оркестра. 2. Гармоническое соединение, сочетание чего-л разнообразного и изобильного.

**СИСТЕМА** – 1. Определенный порядок в расположении и связи частей чего-л., в действиях. 2. Нечто целое, представляющее собой единство закономерно расположенных и находящихся во взаимной связи частей.

**СКАЗКА** – 1. Повествовательное произведение устного народного творчества о вымышленных событиях, иногда с участием волшебных, фантастических сил. 2. Рассказ о чем-л. необыкновенном, поразительном, чудесном.

**СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ** – термин, широко применяемый в современном театре. Введен К.С. Станиславским. Сквозным действием называется главная линия драматургического развития пьесы, обусловленная идеей пьесы, творческим замыслом драматурга. Верное понимание сквозного действия помогает режиссеру и актерам достигнуть последовательного, целеустремленного раскрытия идейного содержания роли и пьесы в целом.

**СКОМОРОХИ** – странствующие актеры Древней Руси. Первое летописное упоминание о скоморохах относится к 1068 г. Скоморохи – выходцы из народной среды. Они выделились из участников обрядов и игр. Постепенно наиболее талантливые из них профессионализировались. В скоморошьих сценках и песенках, часто направленных против правящих классов и церкви, сочувственно упоминалось о народных бунтах и крестьянских войнах. Искусство скоморохов прославляло земные радости и противостояло аскетизму, который насаждался церковью.

**«СЛЕЗНАЯ КОМЕДИЯ»** — жанр, возникший в начале XVIII в. в странах Западной Европы. Отражал борьбу в драматургии и театре нового класса буржуазии против идеологии феодального дворянства. «Слезная комедия характеризуется морально-дидактическими тенденциями, комедийное начало заменяется трогательными ситуациями, сентиментально-патетическими сценами.

**СЛУГИ ПРОСЦЕНИУМА** – действующие лица спектакля. Ведут свое начало от куромбо (род прислужников старинного японского театра кабуки. Одетые во все черное, с черными покрывалами на лицах, куромбо на глазах у зрителей исполняют подсобные по ходу спектакля функции – помогают актеру переодеваться на сцене, поправляют его костюм, открывают двери, подставляют стулья, убирают лишние предметы со сцены и т.п.

**СМЕХ** – выражающие полноту удовольствия, радости, веселья или иных чувств отрывистые характерные звуки, сопровождающиеся короткими и сильными выдыхательными движениями.

**СОБЫТИЕ** – 1. То, что произошло, случилось, значительное явление, факт общественной или личной жизни. 2. О выдающемся происшествии, явлении, выходящем за рамки обычного течения жизни.

**СОБЫТИЕ В РЕЖИССУРЕ -** сумма предлагаемых обстоятельств малого круга с одним действием; конфликтный факт; зрелищный процесс сценической жизни (зрелищная единица); событие формирует ведущее предлагаемое обстоятельство (обстоятельство, которое определяет смысл происходящего). Переход из одного события в другое осуществляется через процесс оценки. Событие меняется в двух случаях: когда оно исчерпало себя, когда возникло новое ведущее предлагаемое обстоятельство.

**СОЛИСТ** (ит. solista, < лат. solus один только) – 1. Исполнитель музыкального произведения или отдельной партии (соло). 2. В опере – певец, исполняющий самостоятельные партии. 3. В балете — артист, исполняющий ведущие партии или сольные номера.

**СОФИТ** – осветительный прибор, прикрепленный к подвесной ферме.

**СПЕКТАКЛЬ** (фр. spectacle < лат. spectaculum зрелище) – 1. Произведение театрального искусства, создаваемое театральным коллективом (актеры, художник-декоратор, композитор и др.), возглавляемым в современном театре режиссером-постановщиком. 2. Театральное представление. 2. Нечто показное, шумно-рекламное, устраиваемое для обмана общественности, с целью скрыть, замаскировать истинные цели.

**СПОНСОР -** (англ. sponsor) – 1. Физическое или юридическое лицо, которое первым выдвигает или гарантирует предложение, покупает радио- или телевизионное время, является патроном, финансирует какое-либо мероприятие и рекламируер при его проведении свою продукцию. 2. Лицо, принимающее на себя ответственность за другого.

**СТАТИСТ** (< гр.statos стоящий) – 1. Актер, исполняющий второстепенные роли без слов, участник массовых сцен. 2. О том, кто играет в каком-л. деле незначительную роль.

**СТРАСТЬ** – 1. Сильное чувство, с трудом управляемое рассудком. 2. Возбуждение, волнение, шум, вызванные борьбой за что-л.

**СТРИПТИЗ** – (англ. striptease < strip раздеваться + tease дразнить) - 1. Эстрадное представление, участницы (или же участники) которого постепенно раздеваются. 2. Циничное, бесцеремонное раскрытие неблаговидных замыслов, планов и т.п.; саморазоблачение.

**СУБРЕТКА –** (фр. soubrette) – в комедиях ХVII – ХIХ вв. (преимущественно французских) бойкая, находчивая служанка, посвященная в секреты своей госпожи.

**СУРДИНКА** **(СУРДИНА)** – приспособление для приглушения звука в музыкальных духовых и смычковых инструментах.

**СТУДИЯ,** театр-студия (ит. Studio < лат. studeo усердно работаю), — творческий коллектив, сочетающий в своей работе учебные, экспериментальные и производственные задачи. Обычно студия – коллектив единомышленников, связанных определенным мировоззрением и общими эстетическими задачами.

**СЦЕНА** (лат. shena < skēne палатка, шатер) – 1. Специализированная площадка, на которой происходит театральное представление, а также вообще театр, театральная деятельность 2. Поле деятельности, поприще. Например: выйти на сцену, выступить на сцену, исчезнуть со сцены, сойти со сцены, уйти со сцены, явиться на сцену; парламентская сцена, политическая сцена, финальная сцена; сцена истории. 3. Сцена является одной из основных частей театрального здания.

**СЦЕНА-АРЕНА** – открытая сценическая площадка, с трех или со всех сторон, окруженная местами для зрителей.

**СЦЕНА-КОРОБКА** – закрытое сценическое пространство, отделенное от зрительного зала портальной стеной.

**СЦЕНА С ТРЕХСТОРОННИМ ОБЗОРОМ –** открытая сценическая площадка, с трех сторон окруженная местами для зрителей.

**СЦЕНА С ТРЕХЧАСТНЫМ ПОРТАЛОМ –** сцена, в портальной стене которой вырезано три портальных отверстия.

**СЦЕНАРИЙ** (ит. scenario < лат. scena) – 1. Сюжетная схема, по которой создается спектакль в театре импровизации. Такой сценарий представляет собой краткой изложение содержания пьесы (без диалогов и монологов). В нем определены главные моменты действия, указаны выходы персонажей на сцену, обозначены вставные номера, буффонные сцены, лации, песни и др. 2. В музыкальном театре (в опере) – драматургический план либретто. 3. В кинематографии – драматургическое произведение, по которому ставиться фильм. 4. Литературное произведение с подробным описанием действий персонажей, на основе которого создается кинофильм. 5. Схема проведения какой-л. кампании, мероприятия и т.д.

**СЦЕНАРИСТ –** автор сценария пьесы, кино- или телефильма.

**СЦЕНИЧЕСКАЯ РЕЧЬ** – одно из основных средств театрального воплощения драматургического произведения путем произношения текста роли.

**СЦЕНИЧЕСКИЙ —** 1. Относящийся к сцене (подмостки). 2. Характерный, пригодный для сцены, театра.

**СЦЕНИЧЕСКИЙ ОБРАЗ** – в широком смысле эстетическая категория, особая специфическая форма отражения действительности средствами театрального искусства. В узком смысле под сценическим образом понимают конкретное содержание отражаемого явления действительности, воссозданную драматургом, режиссером, актерами, художником картину жизни, выведенный ими характер, персонаж. В понятие сценический образ входят: 1. Образ всего спектакля, идейно-художественная целостность которого, взаимодействие всех его компонентов (актерская игра, изобразительное решение, музыка и т.д.) определяются режиссерским замыслом и его воплощением. 2. Образ-характер, создаваемые актером.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО** – пространство, которое видит на сцене зритель.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ РЕМЕСЛО** – «Это примитивное, формальное, внешнее изображение чужих чувств роли, не пережитых и потому не познанных самим актером, исполняющим роль. Сценическое ремесло начинается там, где прекращается творческое переживание или художественное представление результатов его. В ремесленных приемах игры актера нет самого чувства, а есть только передразнивание, то есть подобие предполагаемого чувства, его внешний результат» (К.С. Станиславский).

**СЦЕНИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ –** психическое и физическое состояние актера на сцене во время его публичного выступления.

**СЦЕНИЧНЫЙ –** пригодный для сцены, театра, обладающий нужными для сцены качествами.

**СЮЖЕТ** – 1. Совокупность действий, событий, в которых раскрывается основное содержание художественного произведения. 2. Тема, предмет чего-л.

**СЮЖЕТНЫЙ –** относящийся к сюжету.

**СЮИТА** (фр. suite ряд, последовательность) – 1. Циклическая музыкальная форма из нескольких самостоятельных, обычно контрастирующих между собой вещей, объединенных общим художественным замыслом. 2. Сюита танцевальная – хореографическая композиция, состоящая из нескольких танцев, объединенных одной темой. Чередование танцев в сюите предполагает контрастные смены медленных и быстрых ритмов.

**ТАЛАНТ** (гр.talanton) **–** 1.Выдающиеся способности, большое дарование. 2. Выдающиеся врожденные качества, особые природные данные.

**ТАЛАНТЛИВЫЙ –** обладающий высокой одаренностью, проявляющий талант.

**ТАНЕЦ** (нем. Tanz) – 1. Искусство пластических и ритмических движений. 2. Ряд таких движений, исполняемых в определенном темпе и ритме в такт музыке, а также музыкально произведение в ритме и стиле таких движений.

**ТЕАТР** (гр. theatron место для зрелища; зрелище) – 1. Род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями. 2. Представление, спектакль 3. Здание, где происходят театральные представления. Театральное искусство, как и другие виды искусства, является формой общественного сознания. Театр имеет первостепенное значение в жизни общества, как способ художественного отражения действительности и эстетического воспитания масс.

**ТЕАТР В КРУГЕ** - одно из названий театра со сценой-ареной.

**ТЕАТР ДИОНИСА** (Dionusiacon theatron ) – древнегреческий театр, одно из наиболее древних театральных сооружений античного времени. Находится на юго-восточном склоне Акрополя (Афины). Сооружен в конце VI в. до н.э.

**ТЕАТР КУКОЛ** – особый вид театральных представлений, в которых действуют куклы (объемные и плоские), приводимые в движение актерами-кукловодами, чаще всего скрытыми от зрителей (ширмой). Иногда в театре кукол действующим лицом становится условный предмет (кубик, шарик, палочка и др.), изображающий живое существо и также приводимый в движение актерами-кукловодами. Многообразие форм представлений определяется различием видов кукол, систем их управления: марионетки (куклы на нитках), так называемые верховые куклы – перчаточные (Петрушка), тростевые куклы, механические теневые.

 **ТЕАТРАЛЬНАЯ КРИТИКА** – область литературного творчества, отражающая текущую деятельность театра. Театральная критика существует в форме обобщающих статей (например, о творческом пути отдельных театров, об отдельных проблемах театрального искусства и т.п.), рецензий на спектакли, творческих портретов актеров, режиссеров и т.п. Рассматривая многообразные связи сценического искусства с действительностью, обобщая художественный опыт театра, театральная критика определяет задачи, которые выдвигает перед театром жизнь, выявляет главные тенденции его развития.

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО** - пространство, предназначенное для театральной деятельности. Состоит из пространства сцены и пространства зрительного зала.

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ** – специфическое художественное достоинство, присущее произведениям театрального искусства. Емкое и многостороннее понятие «театральность» обладает разными оттенками смысла. 1. В наиболее общем плане его употребляют в тех случаях, когда хотят подчеркнуть, что данное произведение органично природе театрального искусства, отличается выразительностью, достигнутой специфически театральными средствами. 2. Понятие «театральность» применяют для определения особой яркости и выразительности сценической формы спектакля или актерского исполнения. 3. Определение собственной неповторимой манеры театрального мышление какого-либо писателя (Например, театральность Шекспира, Мольера, Островского и др.). 4. Иногда театральностью называют пристрастие режиссера и актеров к обнажению сценической условности представления, нарочитому подчеркиванию используемых в театре игровых и постановочных приемов, сознательный отказ от создания на сцене иллюзии подлинной действительности.

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ** – 1. Относящийся к театру, свойственный ему. 2. Характеризующийся театральностью, внешне эффектный, неестественный, показной, искусственный.

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС** – здание, объединяющее в себе несколько театральных пространств для одновременной работы разных театров.

**ТЕАТРОВЕДЕНИЕ** – наука, изучающая историю и теорию театра. Как самостоятельная научная дисциплина сформировалась в 20 в. в связи с общим подъемом театрального искусства.

**ТЕКСТ** (< лат.textum связь, соединение) - всякое написанное произведение, а также часть, отрывок его.

**ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ПОСТАНОВКА** (гр. thle далеко + лат. visio видение) – один из жанров телевидения. Во многих станах мира в конце 40-х – начале 50-х г.г. ХХ в. начали передавать по телевидению театральные спектакли непосредственно из театров. Вначале это была примитивная трансляция. Постепенно телевидение осваивало экранные средства выразительности, язык кино. В дальнейшем комедии, водевили, оперетты, эстрадные представления транслировались из театральных помещений, а спектакли, имеющие углубленную психологическую направленность, передавались из телевизионного павильона.

**ТЕЛОДВИЖЕНИЕ** – 1. Движение тела или отдельной его части, жест. 2. О чьих-л. поступках, решениях, политических шагах.

**ТЕМА** (гр. thema положенное в основу) – главный объект художественного изображения, круг жизненных проблем, отражаемых художником в произведении искусства. Выступает, как предметный уровень содержания и тесно связан с художественной идеей произведения, составляя его идейно-тематическую основу. Разрабатывается в сюжетных коллизиях. В одном произведении может быть несколько тем – основных и побочных.

**ТЕМП** (ит. tempo < лат. tempus время) – 1. Скорость осуществления, протекания чего-л. 2. В музыке – скорость движения метрических единиц, т.е. исполнения музыкального произведения. 3. В балете – часть танцевального па. Выполняется слитно в один прием на одну долю музыкального такта.

**ТЕМПО-РИТМ** – нарастание или спад, ускорение или замедление, плавное течение или бурное развитие внутреннего или внешнего действия.

**ТЕНОР** (ит. tenore < лат. teneo держу) – 1. Высокий мужской певческий голос. Диапазон: до малой октавы – до второй октавы. Основные разновидности тенора: лирический и драматический. 2. Певец, обладающий таким голосом. 3.Один из средних голосов в многоголосном произведении или партия средних голосов в хоре.

**ТЕТРАЛОГИЯ** (гр. teralogia< tetra в сложных словах четыре + logoz слово, повествование) – 1. В древнегреческом театре V в. до н.э. четыре драматических произведения (три трагедии и одна сатировская драма), с которыми драматург выступал на состязаниях в Афинах.2. Четыре литературных, музыкальных, сценических произведения одного автора, в совокупности воплощающих единый замысел.

**ТРАВЕСТИ –** (от ит. travestire - переодевать) -

**ТРАГЕДИЯ** [гр. tragōidia < tragos козел (которого приносили в жертву богу Дионису) + песнь] – 1.Драматическое произведение изображающее печальные и мрачные события, в основе которых лежат конфликты непримиримых сил, с неизбежностью ведущие к гибели героя. Действие трагедии касается жизненно важных вопросов, от решения которых зависит судьба отдельного человека, групп людей, классов, народа или государства. 2. Потрясающее событие, связанное с болезнью или смертью его участников, тяжкое переживание, несчастье.

**ТРАГИК** (трагедийный актер, трагедийная актриса) – 1. Сценическое амплуа; актер (актриса), исполняющий трагедийные роли в классическом репертуаре. 2. Устаревшее название автора трагедии.

**ТРАГИКОМЕДИЯ –** драматическое произведение, построенное на основе трагедийного конфликта, разрешение которого связано с комическими, несуразными положениями и не требует обязательной гибели героя. 2. Происшествие, в котором к печальному примешивается смешное.

**ТРАДИЦИЯ** (< лат. traditio передача, повествование) – Исторически сложившиеся и передаваемые из поколения в поколение обычаи, нормы поведения, взгляды, вкусы.

**ТРАНСФОРМИРУЮЩИЙСЯ ТЕАТР –** театральное здание с изменяемым пространством сцены и зала.

**ТРЕХПОРТАЛЬНАЯ СЦЕНА** – то же, сто и сцена с трехчастным порталом.

**ТРИ ЕДИНСТВА** (правила трех единств) – формальный закон классицистской драматургии, требующий соблюдения в драме единства действия (воспроизведение законченного, составляющего одно целое действия), единства времени места (события пьесы должны развиваться в течение 24 часов и происходить в одном месте).

**ТРИБУНА** (фр. tribune) – 1. Возвышение для выступления оратора. 2. Место. Сфера, где осуществляется общественная деятельность политиков, публицистов.

**ТРИУМФ** - (лат. triumphus) – 1. Торжественная встреча полководца – победителя и его войска в Древнем Риме. 2. Выдающийся, блестящий успех, победа, торжество.

**ТРУППА** (нем. Truppe) – творческий состав театра. В зависимости от вида представлений различают драматические оперные, опереточные, эстрадные цирковые и др. труппы. Бывают также смешанные труппы, состоящие из актеров драмы, оперетты, оперы, и труппы, работающие на двух языках (например, малороссийско-русская труппа в XIX в. в России).

**ТУСОВКА** – собрание людей, связанных общими интересами, обычно профессиональными, на конференциях, презентациях и под.; вообще – совокупность людей, связанных общими интересами, обычно не очень большая о достаточно закрытая для непосвященных.

**ТРЮМ СЦЕНЫ** – помещение, находящееся под планшетом сцены.

**УВЕРТЮРА** (фр. ouverture < ouvrir открывать) – 1. Вступительный оркестровые номер к опере, балету, оперетте, оратории, кантате, драматической пьесе. Задача увертюры подготовить восприятие последующего действия. 2. Самостоятельная концертная оркестровая пьеса. Жанр концертной увертюры получил широкое распространение в европейской музыке с начала ХIХ в.

**УЛЫБКА** – 1. Мимика лица, губ, глаз, показывающая расположение к смеху, выражающая привет, удовольствие, насмешку. Добрая улыбка, веселая улыбка. Насмешливая улыбка, злая улыбка, презрительная, блаженная, блуждающая, широкая, кислая, лукавая, ехидная, радостная, привлекательная, саркастическая, ласковая, счастливая, сияющая, умная; улыбка радости, презрения, сожаления.

#### УНИВЕРСАЛЬНЫЙ ТЕАТР – то же, что и многоцелевое театральное пространство.

**УНИСОН** – одновременное звучание двух или нескольких звуков одной высоты или одинаковых звуков в разных октавах.

**УНИФОРМА** (фр. uniforme) – коллектив сотрудников, обслуживающих цирковую арену во время представления и на репетициях. Название – по единообразной форме одежды.

**УСПЕХ** – удача в достижении чего-нибудь. Общественное признание достигнутой удачи.

**ФАБУЛА** (лат. fabula – басня, рассказ, история) – представляет собой содержание, ход и мотивировку основных событий, о которых повествуется в художественном произведении. Возникает как продукт творчества художника, развивающего объективно-познавательный аспект поведения. В основу фабулы могут лечь реальные, в том числе исторические факты, мифологические мотивы, темы, почерпнутые из других источников художественной культуры. При видимой близости фабулы и сюжета, они не равны друг другу: фабула составляет лишь каркас последнего. Одна и та же фабула может быть использована в различных сюжетных разработках самых разных по стилю и направленности произведениях.

**ФАКТ** (< лат. factum) – 1. Действительное, вполне реальное событие, явление; то, что действительно произошло. Вскрывать факты, выявлять факты, излагать, оперировать и т. д. 2. Поставить перед свершившимся фактом. Факты – упрямая вещь.

**ФАКТ СЦЕНИЧЕСКИЙ** – это предлагаемое обстоятельство пьесы, часть события. Из фактов складываются события. Ряд совершающихся фактов создают события пьесы.

**ФАЛЬШИВЫЙ** – Содержащий в себе фальшь.

**ФАМУСОВ** – Употр. для характеристики бюрократов – карьеристов, угодливых перед начальством и надменных по отношению к подчиненным (по имени действующего лица комедии А.С. Грибоедова. «Горе от ума», 1824 г.)

**ФАНТАЗЕР –** 1. Тот, кто любит фантазировать, живет фантазиями; мечтатель. 2. Человек, который выдает свои фантазии, выдумки за действительность, за факты.

**ФАНТАЗИЯ** (< гр. phantasia воображение) - 1. Творческое воображение, способность выдумки, воображения. 2. Выдумка, нечто неправдоподобное, несбыточное ложь. «Воображение создает то, что есть, что бывает, что мы знаем, а фантазия – то, чего нет, чего мы в действительности не знаем, чего никогда не было… Фантазия… все может. Фантазия, как воображение, необходима художнику» (К.С. Станиславский).

**ФАНФАРА** (ит.fanfapa) – 1. Духовой медный музыкальный инструмент, род удлиненной трубы. 2. Торжественный шум вокруг чего-л., торжественное провозглашение чего-л.

**ФАРС** – (фр. farce < лат. farcio наполняю, начиняю – имеется в виду шуткой, веселой вставкой) – 1. Вид народного театра, получивший распространение в XIV – XVI в.в. в большинстве западноевропейских стран. Одна из разновидностей комического,, проявляющаяся в буффонадных приемах, шутовских выходках, грубом юморе. Связан в своих истоках с народными обрядами и играми. Первоначально фарсом назывались средневековые западноевропейские мистерии комедийно-сатирического характера, родившиеся в стихии карнавальных представлений. В XIX – XX в.в. фарс существует как театральный жанр. Его приемы встречаются в цирке, на эстраде, в комических фильмах и пьесах. Театральная пьеса легкого, игривого содержания, с внешними комическими эффектами 2. Нечто лицемерное, циничное, лживое. Грубый фарс, жалкий, преступный, судебный, избирательный.

**ФЕЕРИЯ** (фр. feerie < fee фея, волшебница) – жанр спектаклей, в которых обычно изображаются фантастические или необыкновенные происшествия, применяются различные постановочные эффекты, сценические трюки, превращения; широко используются достижения театральной машинерии, свет, звуковое оформление.

**ФЕЙЕРВЕРК** (нем. Feuerwerk) – 1. Взлетающие в воздух цветные декоративные огни, получаемые при сжигании различных пороховых составов во время торжеств, праздников и т.п. 2. Стремительный поток, обилие чего-л.

**ФЕЛЬЕТОН** (фр. feuilleton < feuille лист, листок) – один из видов разговорно-эстрадного жанра, сатирико-публицистическое обозрение на злобу дня. В фельетоне факты и явления современности излагаются от лица, импровизирующего рассказчика, у которого мысли следуют одна за другой, как бы подчиняясь произвольным ассоциациям, критические мысли чередуются с патетикой, литературный язык – с обиходно-разговорным.

**ФИАСКО** (ит.fiasco) – неуспех, неудача, провал.

**ФИГЛЯР** (польск. figlarz) – 1. Фокусник, шут, акробат. 2. Кривляка, позер.

**ФИЗИОНОМИЯ** (фр. physionomie < гр.physis природа+ gnōmōn знающий) – 1. Лицо человека. 2. Индивидуальный внешний облик отличительные черты кого-, чего-л.

**ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ -** термин, введенный К.С. Станиславским в театральную практику и педагогику. Является результатом изучения Станиславским природы действия, как способа вызывать переживание и как средства выражения в актерском искусстве. Всякое практически осуществляемое человеком действие есть физическое действие. Поэтому деление действий на физические и психические условно.

**ФИНАЛ** (ит. final < лат. finis конец) –1. Заключительная сцена оперы, балета, оперетты, драматического произведения. Часто финал – кульминация всего произведения или акта. 2. Завершение, конец, заключительная часть чего-л.

**ФИНАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ**. Заканчивается борьба по сквозному действию. Исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство для всей пьесы.

**ФОРМА** (лат. forma внешность, наружный вид) – 1.Чувственно воспринимаемый облик художественного произведения, его структура, создаваемая при помощи системы изобразительно-выразительных средств каждого из вида искусств, для воплощения художественного содержания. 2. Внешнее очертание, наружный вид предмета. 2. Состояние, позволяющее проявить все свои способности. Быть в форме, входить в форму, находиться в форме, облечь форму, придавать форму, приобретать форму и т.д.

**ФОРМАЛИЗМ**. В театре, как и в других областях искусства, формализм выражает стремление к противопоставлению внутренне замкнутого, эстетически самодовлеющего мира, созидаемого по воле художника, действительной жизни. Поэтому в своих конечных результатах формализм ведет к разрушению живого человеческого образа, к утверждению самоценности выразительных средств, в большей или меньшей степени утрачивающих свое изобразительно-смысловое значение.

**ФОРС–МАЖОР** (фр. force majeure) – ситуация, вынуждающая действовать определенным образом, вопреки намерению, плану; обстоятельства, которые невозможно предотвратить или устранить. «…Встреча носит плановый характер, и никакого форс-мажора тут нет».

**ФРАЗА** (гр. phrasis выражение, оборот речи) – 1. Законченное высказывание. 2. Напыщенное выражение, прикрывающее бедность или лживость содержания. Пышная фраза, громкая фраза.

**ФУРКА** – часть сценического оборудования; платформа, служащая для перемещения по сцене частей декорационного оформления, реквизита, актеров. Передвижение фурки осуществляется электромотором, вручную или при помощи троса, веревки.

**ФУРОР** (< лат.furor неистовство) – шумный, публичный успех, сопровождающийся бурным проявлением восторга.

**ХАРАКТЕР** (< гр. charaktēr черта, особенность) – 1. Совокупность всех политических, духовных свойств человека, обнаруживающихся в его поведении. 2. Отличительное свойство, особенность, качество чего-л. Вырабатывать характер, иметь характер, носить характер, показывать характер, получить характер, придавать характер, принимать характер, приобретать характер, проявлять характер.

**ХАРАКТЕР СЦЕНИЧЕСКИЙ** – сценический тип (образ, индивидуальность), который создает актер, играя в спектакле. От обычного характера, встречающегося в жизни, характер сценический отличается своим эстетически качеством. В нем все элементы внутренней и внешней характеристики подчинены художественному замыслу, выступают в строгом единстве.

**ХАР΄АКТЕРНЫЙ –** 1.Выражающий (воплощающий) определенный психологический тип. 2. Определяющий свойства, особенности, черты тех или иных предметов, явлений.

 **ХАРАКТЕРНЫЙ АКТЕР** (фр. caractere < гр. caracthr — отпечаток, своеобразие) – актер, исполняющий роли, отмеченные ярко выраженным сословным, бытовым, внешним своеобразием.

**ХОР** (гр. choros) – 1. Группа певцов, совместно исполняющих вокальное произведение. 2. Группа людей, согласно высказывающих какое-л. мнение, суждение, а также множество одинаковых мнений, суждений.

**ХОРЕВТ** (гр. chorevt) – участник хора в древнегреческой трагедии и комедии.

**ХОРЕГ** (гр. chorhegoz руководитель хора) – богатый гражданин в Афинах (V-IV в.в. до н.э.), которому государство поручало почетную обязанность (хорегию) – составление хора и оплату его участников, костюмов и т.п. Хорег принимал участие в драматическом состязании наряду с драматургом, первым актером.

**ХУДОЖНИК ТЕАТРАЛЬНЫЙ** – художник, создающий средствами изобразительного искусства (живописи, архитектуры, скульптуры и т.п.), в соответствии с замыслом и постановочным планом режиссера-постановщика, зрительный образ спектакля. Замысел художника, зафиксированный в эскизах, макетах, чертежах и др., воплощается работниками театральных мастерских и цехов театра.

**ХЭППИ-ЭНД** – благополучная развязка, счастливый конец.

**ЦЕНТРАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ** – наивысший этап борьбы по сквозному действию.

**ЦИРК** ( лат.circulus круг) – 1. Вид театрального искусства, объединяющий выступление акробатов, гимнастов, клоунов, дрессировщиков. 2. О каком-л несерьезном предприятии, эпизоде и т.п.

**ЧАРОДЕЙ** – 1, Волшебник, колдун. 2. Чарующий, пленяющий чем-л. человек.

**ЧИСТАЯ ПЕРЕМЕНА** – смена или перестановка декораций, производимая в максимально короткий срок без закрытия занавеса (на глазах у публики). Обычно чистая перемена производится в полной темноте при выключенном свете.

**ЧРЕВОВЕЩАТЕЛЬ** – артист эстрады. Демонстрирует речь без видимого участия органов произношения. Звуки кажутся исходящими из живота исполнителя. Номер чревовещателя обычно представляет собой диалог с куклой. Обычная речь исполнителя чередуется с чревовещанием во время реплик куклы. Другое название – вентролог.

**ЧУВСТВО** – 1. Способность ощущать, испытывать воспринимать внешние воздействия, а также само такое ощущение. 2. Способность осознавать, переживать, понимать что-л. на основе ощущений, впечатлений. Внушать чувство, возбуждать чувство, выражать чувство, испытывать чувство, оскорблять чувство, притуплять чувство и т.д.

**ЧУВСТВО ПРАВДЫ И ВЕРЫ** – восприятие сценических действий как жизненной реальности.

**ШАНС** (фр. chance) – условие, которое может обеспечить успех, удачу, вероятность, возможность.

**ШАНСОНЬЕ** (фр. chansonier < chanson песня) – французский эстрадные певец, исполнитель характерных лирических или сатирических песенок в жанре chanson, восходящем к творчеству средневековых французских менестрелей.

**ШАРМ** ( фр.charme) – обаяние, очарование.

**ШКОЛЬНАЯ ДРАМА** – вид драматических произведений, предназначавшихся для исполнения в духовных учебных заведениях. Возник в странах Западной Европы в XV в., в России в XVII в. с целью изучения латинского языка. Впоследствии школьная драма стала разыгрываться на языках народов соответствующих стран.

**ШКОЛЬНЫЙ ТЕАТР** (в России) – театр при духовных учебных заведениях. Первый (упоминающийся в литературных источниках) спектакль состоялся в Киево-Могилянской академии. В 1672 г. поставлена мистерия «Об Алексее человеке Божием», прославлявшая царя Алексея Михайловича.

**ШЛЯГЕР** (нем. Schlager) – музыкальное произведение (обычно песня), приобретающее на короткое время большую популярность.

**«ШОПКА»** (польский Szopka, буквально вертеп) – одна из старейших форм польского народного театра кукол. Получила распространение в период средневековья. «Шопка» зародилась как часть богослужения западной католической церкви (в 16 в. возник обычай ставить в рождественские праздники в церквах ясли с деревянными фигурками, изображавшими персонажи евангельской легенды о рождении Христа).

**ШТАМП** в театре (ит. stampa печать) – внешний актерский прием, лишенный внутреннего духовного содержания, применяющийся для выражения определенных чувств. Штампы проникают в различные, выразительные средства театра – сценическую речь (интонации, особенности дикции), пластику, мимику и т.д. Штамп чужд подлинному искусству и всегда является порождением ремесленничества, сценической условностью. Термин «штамп» применяется также для обозначения в искусстве режиссера, художника декоратора повторяющегося приема, лишенного породившего его содержания.

**ШТАНКЕТНЫЙ ПОДЪЕМ** - то же, что и декорационный подъем.

**ШУМОВОЕ ОФОРМЛЕНИЕ** спектакля – воспроизведение на сцене звуков окружающей жизни. Вместе с декорацией бутафорией, освещением шумовое оформление составляет фон, помогающий актерам и зрителям почувствовать себя в среде, соответствующей действия пьесы, создает нужное настроение, влияет на ритм и темп спектакля. Современное шумовое оформление различается по характерам звуков: звуки природы (ветер, дождь, гроза, птицы и др.); транспортные шумы (телега, поезд, самолет); производственные шумы (завод, стройка); батальные шумы (кавалерия, выстрелы, движение войск); бытовые шумы (часы, звон стекла, скрипы).

**ШУТ** (в театре) – комический персонаж в старинных ярмарочно-площадных и балаганных представлениях. Участник представлений школьно-церковного театра, литургических драм, мираклей (главным образом комических интермедий).

**ЭКЛЕКТИКА** (гр. eklektikos выбирающий) – произвольное механическое соединение разнородных, нередко трудно сочетаемых художественных элементов в рамках отдельного произведения, композиции или ансамбля, в ходе театрального или музыкального исполнительства и т.п. Чаще всего эклектику расценивают как разностилье архитектурных форм, художественно-изобразительных и оформительских решений, несоответствие предпринятой стилизации, смыслу и назначению сооружения, вещи, среды. Считается, что эклектика – характерный результат и показатель общего упадка художественной культуры в ту или иную эпоху.

**ЭКСПЛИКАЦИЯ** – творческий план постановки спектакля, в ходе которого определяются идейная направленность, сверхзадача, сквозное действие, образ будущего спектакля, его декорационное и музыкальное оформление, характеристика действующих лиц и т.д.

**ЭКСПРЕССИОНИЗМ** (лат. expressio выражение, выявление) – направление в искусстве и литературе, возникшее в Германии в 10-е г.г. XX в. Предпосылки экспрессионизма – резко усилившееся в начале XX в. недовольство демократической интеллигенции общественно-политической жизнью и культурным развитием Германии, где торжествовали циничное стяжательство, мещанское самодовольство, происходил процесс бюрократизации; кризис общественного и научного сознания, вызванный экономическими и политическими кризисами, развитием естественных наук. Экспрессионизм возникал в полемике против натурализма и против эстетского ухода от действительности, провозглашаемого символистами, неоромантиками, сторонниками «искусства для искусства».

**ЭКСПРОМТ** (< лат.expromptus находящийся в готовности, имеющийся под рукой) — речь, стихотворение, музыкальное произведение и т.п., созданные сразу, без подготовки, в момент исполнения.

**ЭЛЕВАТОРНАЯ СЦЕНА** - сцена, оснащенная такой механизацией, при которой подача собранных декораций из трюма сочетается с горизонтальным перемещением их на накатных площадках.

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ** – память, которая помогает актеру воспроизвести (повторить) все знакомые ранее пережитые им чувствования.

**ЭОРЕМА** (гр. eoriema поднимаю) – подъемная машина в театре Древней Греции. При помощи эоремы «боги» и «герои» маться на «небо».

**ЭПАТАЖ** (фр. epatage) – прием, связанный с резким отступлением от обычных, принятых норм и рассчитанный на шокирование публики предельно острыми художественными и внехудожественными средствами.

**ЭПИЗОД** (гр. epeisodion появление) – самостоятельная, законченная сцена драматического произведения, связанная с его основной темой. Эпизодический персонаж – действующее лицо, участвующее лишь в одном или нескольких эпизодах пьесы.

**ЭПИЗОДИЧЕСКИЙ** – бывающий не постоянно. Участвующий лишь в одном или нескольких эпизодах пьесы (спектакля).

**ЭПИЛОГ** (гр. epilogos) – 1.Послесловие, заключительная часть художественного произведения, в которой кратко сообщается о судьбе героев после изображения в произведении событий. 2. Конец, развязка чего-л. 3. В драматургии – сцена, завершающая пьесу, следующая после развязки.

**ЭПИСОДИЙ** (гр. epeisodion, буквально привходящее) – в древнегреческой драме речевая сцена, расположенная между двумя партиями хора. Термин «эписодий» объясняют либо как включение диалогических частей в первоначальную хоровую трагедию, либо как появление на орхестре нового действующего лица.

**ЭПИХАРМ** (Еpicarmoz) (конец VI – 1-я половина V в.в. до н.э.) – древнегреческий драматург. Представитель дорийской комедии. По свидетельству Аристотеля Эпихарм первый придал бытовым и пародийно-мифологическим фольклорным сценкам художественную целостность, законченный сюжет.

**ЭПОПЕЯ** (гр.epopoïïa) – 1. Крупное произведение эпического жанра, повествующее о значительных исторических событиях. 2. Ряд крупных, значительных событий, образующих одно целое.

**ЭСКИЗ** – предварительный рисунок, по которому создается театральный костюм, декорация.

**ЭСТРАДА, ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО** (фр.estrade) – 1. Вид сценического искусства, соединяющего в одном представлении (концерте) выступления нескольких артистов (чтецов, куплетистов, певцов, музыкантов, фокусников, акробатов, танцоров, конферансье и др.). Могут быть также сольные концерты, в которых участвует один артист. Сценические образы артистов эстрады не отличаются психологической сложностью, но они обычно выразительны, ярки, гротескны. 2. Возвышение в концертном зале, предназначенное для выступления артистов. В отличие от сцены, не имеет переднего и заднего занавеса, кулис, театральных машин.

**ЭСТРАДНЫЙ ОРКЕСТР –** инструментальный ансамбль (разновидность джазового оркестра). Исполняет преимущественно развлекательно-танцевальную музыку, а также аккомпанирует исполнителям эстрадных песен и другим мастерам эстрадного жанра.

**ЭТИКА АРТИСТИЧЕСКАЯ** – учение о творческой дисциплине, художественные нормы, при которых формируется актер и без которых невозможно коллективное творчество.

**ЭТЮД** (фр. etude) – в театральной педагогике упражнение, служащее для развития и совершенствования актерской техники. Состоит из различных сценических действий, импровизированных или заранее разработанных преподавателем. Кроме учебных существуют также специальные этюды, предлагаемые постановщиком спектакля исполнителям во время репетиций для более глубокого раскрытия художественного материала пьесы, проникновения в стиль автора и т.п.

**ЭТЮДНЫЙ МЕТОД (МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА) –** импровизационные этюды на события пьесы, дающие возможность проанализировать в действии линию поведения, логику поступка каждого действующего лица, найти верную физическую и психическую жизнь персонажа.

**ЭФФЕКТЫ СЦЕНИЧЕСКИЕ** (лат. effectus исполнение) – иллюзии полетов, проплывов, наводнений, пожаров, взрывов и т.п., создаваемые при помощи специальных проборов и приспособлений.

**ЮМОР** (англ. humour) – беззлобно-насмешливое отношение к чему-нибудь.

**ЯВЛЕНИЕ** в пьесе, спектакле – часть акта, в котором происходит изменение в составе действующих лиц (уходы, приходы). Каждое явление обусловлено логикой развития действия, фабулой пьесы.

**ЯЗЫК ТЕЛА**

**ЯМА ОРКЕСТРОВАЯ** – углубление между зрительным залом и сценой, в котором размещается оркестр в музыкальных и драматических театрах. В настоящее время получил распространение подъемно-опускной оркестр.

**ЯРУС** – балкон, с расположенными на нем местами для зрителей, идущий вдоль задней (иногда и боковых) стен зрительного зала театра. В многоярусном театре такие балконы расположены в несколько рядов один над другим.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Большаков В.Ю. Психотренинг: социодинамика, игры, упражнения. — СПБ.: Служба доверия, 1984.
2. Бритаева Н.Х. Эмоции и чувства в сценическом

 творчестве. — Са­ратов: Саратов, ун-та, 1986.

1. Вахтангов Евг. Записки, письма, статьи. — М.; Л.:

 Искусство, 1983.

1. Выготский Л.С. Психология искусства. — 2-е изд. —

М.: Искусство, 1967.

1. Гиппиус С.В. Гимнастика чувств: тренинг творческой

психотехники. – М.; Л.: Искусство, 1967.

2. Демин В.П. Формирование личности режиссера. — Саратов, 1983.

7. Захава Б.Е. Воспитание режиссерских способностей// Мастерство актера и режиссера. Учебное посо­бие. — М., 1978.

6. Захава Б.Е. Мастерство актера и режиссера. – М., 1978.

7. Игры — обучение, тренинг, досуг /Под ред. В.В.

Петрусинского и др. — М.., 1994.

7. Кристи Г.В. Воспитание актера школы Станиславского.

— 2-е изд. – М.: Искусство, 1978.

8. Ливнев Д.Г. Сценическое перевоплощение. — М.:

Изд. ГИТИС — ЛГИТМиК, 1991.

9. Линклэйтер К. Освобождение голоса. — М.: Изд.

ГИТИС, 1993.

10. Литосова М.К. Профессиональная речь актера и

режиссера: Учеб. пособие для студентов театр, вузов. —

М.: Изд. ГИТИС, 1989.

11. Лук А. Юмор, остроумие, творчество. – М. 1977.

12. Лук А. Психология творчества. — М., 1978.

13. Марищук В.Л. и др. Методики психодиагностики в спорте.

— М.: 1984.

14. Мастерство актера в терминах и определениях

К.С. Станиславского. — М., 1961.

15. Мельников В.М., Ямпольский Л.Т. Введение в

экспериментальную психологию личности. М.: Просвещение

1985.

16. Немирович-Данченко Вл.И. О творчестве актера. —

М.: Искусство, 1973.

17. Перандовский Я. Алхимия слова. — М., 1982.

18. Петров В.А. Методические рекомендации по

экспериментальному актерскому тренингу для студентов

институтов культуры и руководителей самодеятельных

театральных студий. — Челябинск: Изд. ЧГИК, 1983.

19. Психология: Словарь./ Под ред. А.В. Петровского,

М.Г. Ярошевского. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Полит.

лит., 1990.

20. Ремез О.А. Азбука режиссуры. — М., 1976.

21. Рождествеская Н.В. Творческая одаренность и

свойства личности // Психология процессов

художественного творчества. — Л.: Наука, 1980.

22. Рождественская Н.В. Психологические методы

определения актерской одаренности. Метод, разработка

для студ. отделения режиссуры драмы и слуш. ФПК. —

Л.: Изд. ЛГИТМиК, 1984.

23. Симонов П.В. Сверхзадача художника в свете психологии

и нейрофизиологии // Психология процессов

художественного творчества. — Л.: Наука, 1980.

24. Соколова Е.Г. Проективные методы исследования

личности. — Изд. Московского университета, 1980.

25. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. —

М.: Искусство, 1983.

26. Станиславский К.С. Собр. Соч. В 8 т. — М.: 1954.

27. Станиславский об искусстве театра. Избранное. — М.,

1982.

28. Сулимов М.В.«Микро-спектакли» в процессе

воспитания режиссера. Учебное пособие — Л., 1987.

29. Сухотин А. Ритм и алгоритмы. — М., 1983.

30. Таиров А.Я. Записки режиссера: Статьи, беседы,

речи, письма. — М.: 1970.

31. Театральная энциклопедия. – М.: 1961-1967.

32. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. В 2 ч. — Л., 1984.

33. Толстой Л.Н. О литературе. — М., 1995.

34. Фунтусов В.П. Тренинг актерской психотехники. — Л.:

Изд. ЛГИК, 1989.

35. Чехов М.А. Литературное наследие. В 2 кн. — М., 1986.

36. Эйзенштейн С.М. Изб. Произведения. В 6 т. — М., 1964.

37. Эфрос А.Д. Профессия режиссер. — М., 1979.

38. Эфрос А. Продолжение театрального рассказа. — М., 1985.

39. Эфрос А. Репетиция. — Любовь моя. — М., 1975.

40. Эфрос А. Профессия — режиссер. — М., 1978.

41. Уроки Михаила Чехова в государственном театре

Литвы 1932 г. М.: Изд. ГИТИС, 1989.