МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЭСТРАДЫ

ПОСТАНОВКА МЮЗИКЛА

Учебно-методическое пособие

Специальность 52.05.02:
режиссура театра
Квалификация: специалист

Санкт-Петербург
СПбГИК
2017

УДК [792.54:782.8](07)
ББК 85.335.43р30
Ш51

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от _____ в качестве учебно-методического пособия.

Рецензенты:

Конович А.А., заведующий кафедрой режиссуры и продюсирования театрализованных шоу-программ Санкт-Петербургского государственного института культуры, доктор педагогических наук, профессор;

Клитин С.С., доктор искусствоведения, профессор кафедры режиссуры эстрады и музыкального театра РГИСИ, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России.

Шестаков А.В.

Ш51 Постановка мюзикла: учеб.-метод. пособие / А.В. Шестаков. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2017. – 46с.

Учебно-методическое пособие рассчитано на студентов режиссёрских специальностей. Пособие содержит рекомендации и требования к практическим занятиям по курсу «постановка мюзикла», а также методические указания для написания контрольной и курсовой работ, списки основной литературы по разделам. Дисциплина «Режиссура и актерское мастерство» специальности 52.05.02 «Режиссура театра».

УДК [792.54:782.8](07)
ББК 85.335.43р30

© Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2017

Оглавление:

Раздел 1 – Введение к дисциплине «Режиссура мюзикла»……6

Раздел 2 - Теоретическая подготовка к постановке мюзикла……..7

Раздел 3 – Анализ музыкальной партитуры…….13

Раздел 4 - Работа с художником…….16

Раздел 5 – Работа с художником по свету…….26

Раздел 6 – Работа с актером при постановке мюзикла……32

Раздел 7 – Работа с балетмейстером……..39

Раздел 8 – Заключение…….41

Раздел 9 – Список использованной литературы…… 44

Раздел 10 – Список рекомендуемых интернет-ресурсов…….46

Раздел 1.

Введение к дисциплине «Режиссура мюзикла».

К тому моменту, когда студенты приступают к изучению дисциплины «Постановка мюзикла», они уже владеют основными понятиями режиссуры, в достаточной степени овладели навыками актерского мастерства, имеют опыт создания драматургической основы для этюдов, инсценировки сказок и рассказов, музыкальных номеров.
На этапе работы над постановкой мюзикла, студенту необходимо воспитать в себе уважение к автору музыки, его творческой воле выраженной в партитуре. Желание и умение прочесть то, что заложено композитором в музыкальной драматургии произведения, а не заниматься исключительно самовыражением. Как писал в свое время профессор Э.И.Каплан, основатель оперно-режиссерского факультета Санкт-Петербургской Государственной консерватории: «Большинство режиссеров музыкального театра, а мы это утверждаем – освободили себя от почетной обязанности глубокого и скрупулезного раскрытия музыкального текста оперы. Они норовят скрыться под тихую сень либретто, а это не может ни приводить к нелепостям и фальши, ибо природа оперного театра музыкальна.» Все вышесказанное в равной степени можно отнести и к работе над мюзиклом.

Каплан, так же пишет: «Композитор – первый режиссер спектакля. Он устанавливает творческие функции героев оперы и определенное их воздействие на зрителей. … Композитор выступает одновременно и как драматург и как романист. Через музыку он объясняет тайные мысли героев, открытые мотивы их поступков и деяний, их настроения и чувства. Только языком музыки он комментирует всю сложность драматических взаимосвязей.» Именно уважение к композитору и разгадка зашифрованных в музыкальном материале образов и даже мизансцен, первостепенная задача студентов-режиссеров в работе над постановкой мюзикла. Музыка не должна оставаться нейтральным фоном, именно ее нужно «ставить». Вторая важная задача, анализ либретто, опять же без отрыва, но в органическом соединении с музыкальной драматургией мюзикла.

«Постановка мюзикла» - предмет, ориентированный на современные технологии, которые необходимо изучать на примере видеоматериалов, литературных и интернет-источников. Студенты должны использовать в своих постановках различные современные технологии (видеопроекцию, световые эффекты и пр.), конечно в той степени, в которой это возможно в условиях

аудитории и учебного театра. В то же время, будущим режиссерам необходимо следить за тем, что бы использование различных эффектов, не подменяло собой содержательность работ, подлинное актерское существование и глубину замысла.

Важными сторонами профессии режиссера, является умение точно формулировать свои мысли, выявлять недостатки в работе и искать пути их устранения. Для этого студенты должны посещать выставки, смотреть спектакли, видеоклипы, кинофильмы и писать рецензии.

Задачи курса – всестороннее изучение и анализ в первую очередь, музыкального материала. Следующая важнейшая задача, органическое соединение либретто и музыки, а так же, поиск точного образа спектакля. Как ни в какой другой части учебной программы, в работе над постановкой мюзикла (отрывков из мюзикла), стоит задача овладения методами работы над массовыми сценами, соединения хореографии, вокального и драматического искусства. Изучение особенностей режиссерской работы над современным и классическим музыкальным материалом, современных технологий, поиск новых решений творческих задач.

Раздел 2.

Подготовка к постановке мюзикла.

Перед началом работы над постановкой мюзикла, студенту необходимо собрать и изучить материалы, касающиеся истории создания мюзикла как жанра, его стилистических особенностей, ознакомиться с примерами постановок. Цель этого задания, заключается в развитии у студентов навыка самостоятельного поиска и всестороннего изучения материалов по теме.

Следующий этап теоретической подготовки включает работу над выбором и изучением конкретного материала для постановки и создание экспликации спектакля.

План экспликации;

1. **Обоснование выбора материала.**
2. **Истории создания мюзикла. Включает изучение биографии композитора и либреттиста.**
3. **Идейно-тематический анализ.**

Этот раздел должен включать;

а) фабулу произведения – сухая канва событий**.**

б) сюжет – последовательность происходящих в произведении действий и совокупность существующих в нем отношений персонажей.

в) определение темы – проблемы поставленной автором и требующей разрешения.

г) формулировку идеи – авторское отношение к поставленной проблеме.

Основная, главная мысль произведения.

д) формулировку сверхзадачи – идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль.

4. **Анализ музыкальной партитуры** (этому пункту будет посвящен отдельный раздел учебно-методического пособия).
5. **Действенный анализ мюзикла**. Для грамотного анализа произведения студентам предлагается использовать метод действенного анализа разработанный Г.А.Товстоноговым.

Этот раздел должен включать;

а) Определение предлагаемых обстоятельств:

Исходное предлагаемое обстоятельство пьесы – та среда, в которой сосредоточена проблема пьесы, авторская боль; мы постигаем его в процессе развития пьесы.

Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы – оно определяет борьбу по сквозному действию пьесы.

Ведущее предлагаемое обстоятельство события – то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии.

б*) Определение пяти ключевых событий* – исходного, основного, центрального, финального и главного.

Исходное событие – своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды - океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаясь в его недрах.

Основное событие – здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

Центральное событие – это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.

Финальное событие – конец борьбы по сквозному действию, в нем исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

Главное событие – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства – мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

6. **Определение сквозного действия** – той реальной, конкретной борьбы, происходящей на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

7. **Характеристика персонажей** – включает разработку психологических портретов действующих лиц, определение сквозного действия героев, взаимоотношения персонажей, их действенную партитуру.

8. **Создание эскизов сценографии** – эскизы созданные студентом не обязаны претендовать на высокое качество исполнения, их главная задача – создание образа спектакля, материал для работы с художником. Эскиз, созданный режиссером, должен дать направление для развития художественного решения спектакля, которое впоследствии будет реализовано совместно с художником-постановщиком.

9. **Создание эскизов костюмов** – ставит перед собой задачу разработки образов персонажей, их характерных черт подчеркнутых костюмом и так же как эскизы сценографии не обязаны претендовать на высокое качество исполнения, но должны служить основой для совместной работы с художником по костюмам.

Практические задание по теме:

Подготовка доклада по выбранному мюзиклу и его теоретическая защита. Это задание дает возможность развить навыки публичного выступления и ведения дискуссии. На подобных занятиях, студент делающий доклад, должен подготовить развернутый и всесторонний ответ по заданной теме. Для этого, ему необходимо провести исследования различных источников из списка рекомендованной литературы. Изучив материалы, студент должен провести их сравнительный анализ. Желательно, чтобы затрагиваемые вопросы были снабжены конкретными примерами из его режиссерской практики (этюды, отрывки из выбранного мюзикла). Это позволит студенту соединить теоретические знания с практической работой. Доклад должен иметь логичное построение и раскрывать тему. Доклад необходимо сделать в оригинальной форме. Его содержание и подача, должны заинтересовать аудиторию. Студент, подготовивший доклад, должен настолько владеть материалом, что бы суметь ответить на вопросы по теме. Учащиеся, участвующие в обсуждении доклада, так же должны предварительно изучить материалы по теме и быть готовы, к его предметному обсуждению. Данная форма подготовки и контроля развивает в студентах навыки изучения и систематизации материала, умение логично и последовательно излагать свои мысли, отстаивать собственное мнение, на конкретных примерах доказывать состоятельность собственных суждений и профессиональных навыков и умений. Участвующие в обсуждении, в свою очередь развивают умение критически оценивать работу коллег, формулировать собственные суждения по теме, формулировать вопросы и

собственные суждения, по сути, и форме обсуждаемой проблемы.

Ролевая игра.

Ролевая игра необходима для развития умения будущих режиссеров, рассматривать ситуацию с различных, подчас противоположных точек зрения. Учащийся, попеременно ставится в «предлагаемые обстоятельства» разных участников творческого коллектива. Например: он мыслит и действует, в одном случае, с позиции продюсера мюзикла, в другом – режиссера или сценариста, в третьем – заведующего постановочной частью, и т.д., вплоть до артиста массовки. В каждом случае, учащемуся предлагается очертить круг проблем, касающихся его персонажа и выстроить аргументированную и логичную позицию, которую ему предстоит отстаивать в ходе работы над постановкой мюзикла. Материалом для подобного занятия может служить этюд, отрывок и другая практическая работа студента.

Импровизация.

Импровизация – необходимый и постоянный тренинг, направленный на развитие фантазии и воображения будущих режиссеров. Помимо этого, данный вид занятий, развивает способности студентов, мыслить логично и последовательно, решать нестандартные задачи, быстро ориентироваться в репетиционном процессе. Для проведения этого тренинга, необходимо определить предлагаемые обстоятельства, характер, задачи персонажа, жанр импровизации. На начальном этапе, проводятся одиночные тренинги, а впоследствии, с подключением партнера и массовые.

Упражнения-этюды на материале музыкальных произведений.

Эти упражнения, представляются крайне продуктивными в работе над постановкой музыкальных номеров. Этюды на материале музыкальных произведений развивают ассоциативное и образное мышление. Регулярно занимаясь постановкой таких этюдов, развивается навык анализа музыкального произведения, его формы, эмоционального воздействия на слушателя и перевода ассоциативного ряда в действенную цепочку и образное решение музыкального номера. Для них, целесообразно использовать музыкальный материал не только имеющий непосредственное отношение к выбранному мюзиклу, но и образцы классической (инструментальной, симфонической, вокальной) музыки. Это обусловлено тем, что в большинстве случаев, классическая музыка по своей природе драматургична, что не всегда можно отметить в отношении современных песен и музыкальных композиций. Студентам предлагается выбрать романс, фортепианное произведение и произведение для симфонического оркестра. Ассоциации, рождающиеся в процессе прослушивания материала, им предлагается записать на бумаге, а

впоследствии, поставить этюд на материале этих ассоциаций и в соответствии с формой выбранного произведения. Так же, очень полезно, во время занятий, дать студентам прослушать произведение выбранное преподавателем, и сразу после этого, устроить обсуждение ассоциаций и видений, рожденных этой музыкой, включая цветовую гамму музыки, вкус и ощущения. Подобные упражнения, развивают ассоциативное мышление, необходимое для режиссеров, умение анализировать музыкальный материал и развивать чувство формы. Так же эти упражнения тренирую лаконизм, выразительность сценического языка – т.е. немногим сказать многое. Можно в связи с этим заданием процитировать В.Э.Мейерхольда – «Мудрейшая экономия при огромном богатстве – это у художника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку – и это – весна. У нас рисуют всю весну, и это – даже не расцветающая ветка».

Примеры музыкального материала для упражнений:

М.П.Мусоргский – «Картинки с выставки».
А.С.Даргомыжский – романсы «Червяк», «Титулярный советник».
С.В.Рахманинов – Прелюдии.
П.И.Чайковский – «Времена года», «Детский альбом».
К.Дебюсси – «Образы» серия пьес, прелюдии – тетрадь 1, тетрадь 2.
Ф. Шопен - Прелюдии.
В-А.Моцарт – «Маленькая ночная серенада», «Музыкальная потеха», увертюры к операм.

Задание по постановке отрывков из мюзикла.

Первый этап работы над отрывком из мюзикла включает в себя:
Выбор мюзикла для постановки.
Полный идейно-тематический и событийный разбор выбранного мюзикла;
Выбор материала (сцены и номера из мюзикла) и определение темы;
Разработку общего замысла и пространственного решения мюзикла;
Разработка решения конкретного отрывка;
Упражнения на поиск сквозного режиссерского хода инсценируемого произведения;
Поиск образного решения.
Работа с исполнителями по овладению сценическим действием и созданием образа. Режиссерский анализ образа (сверхзадача, сквозное действие, характер, место образа в системе действующих лиц).
Второй этап включает в себя следующие задачи;
Разработать замысел отрывка из мюзикла и записать его по требуемой форме. В нем три графы: «Текст музыкального номера», «Описание действий» и «Мизансценирование». В третьей графе студент вправе использовать графические обозначения, которые он считает удобными и понятными для

других при знакомстве с его замыслом. Смысл данной работы не только в том, чтобы зафиксировать удачное режиссерское решение, но и предоставить возможность другому человеку при необходимости повторить данный опыт.

Вопросы к разделу – «Подготовка к постановке мюзикла».

Первая часть вопросов касается специфики постановки мюзикла.

1. Архитектоника мюзикла и оперетты. Сходства и различия.
2. Способы голосоведения, хореографии, способы сценического воплощения на примере известных мюзиклов.
3. Примеры использования разножанровых номеров при создании синтетического спектакля (мюзикла).
4. Взаимосвязь театра и эстрады, мюзикла и оперетты.
5. Методика работы над постановочным планом произведения.
6. Методика анализа партитур.
7. Построения драматургического конфликта в музыкальном номере.
8. Сценическое общение в музыкальном номере.
9. Специфика профессиональной деятельности режиссера при постановке мюзикла.
10. Особенности существования актера в музыкальном материале.
11. Значение музыкальной драматургии в постановке музыкального номера.
12. Партитура. Инструменты оркестра и их тембрально-драматургические функции.
13. Понятие – идея, тема, материал. Их место и значение в авторском замысле мюзикла.
14. Событийная структура мюзикла (на конкретных примерах).
15. Кульминация, развязка и финал в мюзикле.
16. Специфика работы над массовыми сценами в мюзикле.
17. Соединение диалога с музыкальными и хореографическими номерами в мюзикле.
18. Распределение ролей, требования к профессиональной подготовке актеров мюзикла.
19. Этапы репетиционного периода при работе над постановкой мюзикла.
20. Выпускной период при постановке мюзикла. Особенности организации.

Вторая часть вопросов относится к современным и классическим технологиям, применяемым в работе над шоу-программами и мюзиклом. Особенностям выпуска и эксплуатации мюзикла и шоу.

1. Современные электронные виды зрелищ. Технологические особенности. Специфика использования.
2. Шоу и мюзиклы на нетрадиционной площадке.

3. Активизация зрительского восприятия при постановке шоу и мюзикла. Психологические аспекты. Методы достижения желаемого результата.
4. Монтаж как метод создания современного шоу, возможности его применения при постановке мюзикла.
5. Понятие о трюке. Его место и значение в шоу и мюзикле.
6. Взаимосвязь эстрады и мюзикла. Возможности использования эстрадных приемов при постановке мюзикла.
7. Новейшие технологии современной режиссуры шоу и мюзикла.
8. Работа постановщика мюзикла с художником, художником по костюмам. Постановка задач. Создание образа спектакля.
9. Работа с художником по свету, звукорежиссером, режиссером видео и лазерной проекции.
10. Режиссура современных электронных видов зрелищ. Использование электронных видов зрелищ при постановке мюзикла.
11. Кастинг на мюзикл. Организация и специфика проведения.
12. Профессиональные задачи и специфика работы с хореографом при постановке мюзикла.
13. Профессиональные задачи и специфика работы с музыкальным руководителем (дирижером) при постановке мюзикла.
14. Работа с постановочной частью при постановке мюзикла и шоу.
15. Этапы и задачи подготовительного периода при постановке мюзикла.
16. Особенности проведения и эксплуатации мюзикла и шоу.
17. Необходимость использования микрофонов при постановке мюзикла и шоу. Репетиции с микрофонами.
18. Оркестровые репетиции. Задачи. Проблемы организации и проведения.
19. Оркестровые прогоны в костюмах, гриме, декорациях. Проблемы организации и проведения.
20. Репетиции выпущенного мюзикла в процессе эксплуатации и гастрольной деятельности.

Раздел 3.

Анализ музыкальной партитуры.

Анализ партитур.

Как пишет Ю.В.Гамалей в своем «Руководстве по методике анализа музыкальной драматургии оперных партитур для совместной работы режиссеров с дирижерами»: «Читать партитуру, анализировать ее дело сложное, требующее специальной подготовки. Клавир дает несравненно более бледное представление о драматургии, о характере звучания музыки, а в ряде

случаев дает и искажения, т.к. авторы переложения партитуры на клавир проставляют нюансировку без учета того, что нюанс «forte» (громко), исполняемый отдельным инструментом или одной группой оркестра, сильно отличается от того, что дает этот же нюанс в исполнении всего оркестра. Клавир не передает драматургии тембров инструментов, а характерные инструментальные штрихи предстают подчас в клавире в совершенно искаженном виде, дезориентируя изучающего клавир. В клавире сплошь и рядом не напечатаны очень существенные голоса или подголоски по той причине, что двумя руками пианиста невозможно охватить полный текст партитуры.»

Эту цитату я привел для того, чтобы подчеркнуть важность подробного и всестороннего анализа музыкальной драматургии. Даже если курс обучения не подразумевает отдельного предмета по анализу партитур, будущий режиссер должен найти возможность изучить именно партитуру, либо с помощью дирижера, либо обратившись за консультацией к грамотному музыканту.

Минимум, которого хочется коснуться в этом учебно-методическом пособии, который позволит ориентироваться в партитуре как оперы, так и классического мюзикла – это расположение инструментальных партий на странице партитуры.

Страница партитуры разделена на несколько блоков-этажей, в каждом из которых сгруппированы инструменты по их характерным признакам (материал из которого изготовлен инструмент, способ извлечения звука).

Верхние строчки, объединенные сбоку акколадой (жирной чертой), принадлежат деревянной группе. Это флейты, гобои, английский рожок, кларнеты (иногда саксофоны) и фаготы.

Следующий блок объединяет медные инструменты – валторны, трубы, корнеты, тромбоны и тубу.

Под группой медных идут строчки ударных, причем те инструменты, которые имеют звуки точной различной высоты, пишутся на строчке из пяти линеек (обычный нотный стан). Те же, которые не имеют точной высоты звучания, помещаются на одной линейке.

Ниже печатаются арфы, челеста, рояль и орган.

Заканчивает страницу блок группы смычковых инструментов (первые и вторые скрипки, альты, виолончели контрабасы), также объединенные сбоку акколадой.

В современных мюзиклах могут участвовать дополнительно электронные инструменты , электрогитары и т.д., но владение знаниями расположения инструментов в музыкальной партитуре позволит режиссеру быстро сориентироваться в подобных изменениях. Помимо этого, в сугубо профессиональном плане, грамотный и знающий партитуру режиссер вызывает уважение дирижера и остальных участников постановочной группы.

Музыкальная драматургия очень действенна и заключает в себе богатое развитие образов, а сами по себе образы контрастны и очень эмоциональны, что очень красочно и выпукло подчеркнуто драматургией тембров оркестра. И

именно знание партитуры позволит режиссеру наиболее точно воплотить авторскую мысль и помочь актерам создать образы, зашифрованные композитором в нотных строках и тембрах инструментов.

Хочется привести еще одну цитату Ю.В.Гамалея: «Режиссер, овладевший умением творчески читать партитуру, справится с любым произведением, и всегда музыка подскажет ему верное решение».

Упражнения по анализу партитур, необходимы для раскрытия художественного замысла композитора, для грамотного диалога и сотрудничества с музыкальным руководителем (дирижером) спектакля, помогает раскрыть образное содержание музыки.

В работе над анализом партитур, рекомендуется использовать не только партитуры мюзиклов, но и партитуры опер.

Целесообразно включить в режиссерский анализ партитур следующие разделы:

1. Инструменты оркестра и их тембрально-драматургические функции.
2. Темп музыкального номера.
3. Ритм (пульсация) музыкального номера.
4. Устойчивость тональности и модуляции в музыкальном номере.
5. Анализ вокальных партий и оркестра.

Это лишь необходимый минимум, для анализа партитур. Более углубленный анализ требует более серьезной музыкально-теоретической подготовки, и отдельного предмета для его изучения. Следует оговорить, что данный минимум, дает возможность отслеживать изменения в драматургии мюзикла. Любое изменение темпа, ритма, модуляции, переход темы от одной группы инструментов к другой, паузы и нюансировка, связаны с драматургическими изменениями, изменением настроения героев их эмоционального состояния. Вопрос воплощения этих перемен остается за режиссером, а понять их место в действии, помогает анализ партитур.

Список основной литературы к разделу «Анализ партитур».

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Л.: Музыка, 1981. 196 с.
2. Акулов Е. Оперная музыка и сценическое действие. М.: ВТО, 1978.455 с.
3. Ансимов Г. Режиссер в музыкальном театре. М.: ВТО, 1980. 318 с.
4. Аносов Н. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания . современников. М.: Советский композитор, 1978. 215 с.
5. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. 225 с.
6. Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4-х томах. М.: Мысль, 1983. Т.4. 830 с. 12.
7. Барсова И. Книга об оркестре. М.: Музыка, 1969. 231 с.
8. Баткин Л. Итальянское возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. 270 9. Ю.В.Гамалей Руководство по методике анализа музыкальной драматургии оперных партитур для совместной работы режиссеров с

дирижерами. Учебное пособие. Санкт-Петербургская государственная консерватория. 1992 г.

Список дополнительной литературы к разделу «Анализ партитур».

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. О лирике "Пиковой дамы" Чайковского // Пиковая дама. Сборник статей и материалов к постановке оперы "Пиковая дама" народным артистом республики Вс. Мейерхольдом в государственном академическом Малом оперном театре. Л., 1935. С. 20-24.
3. Асафьев Б. Об опере. Л.: Музыка, 1985. 343 с.
4. Ю.Барбой Ю. Структура действия и современный спектакль. Л.: ЛГИТМиК, 1988. 200
5. П.Барбой Ю. Теория перевоплощения и система сценического образа// Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л.: ЛГИТМиК, 1986. С. 21-35.

Раздел 4. Работа с художником.

Важнейшим этапом над постановкой мюзикла, как и спектакля любого другого жанра, является работа со сценографом и художником по костюмам. Эта работа может стать темой для диссертации, настолько она важна и объемна. Если очень коротко определить цель сотрудничества режиссера и художника, это создание художественного образа спектакля. Мастера режиссерского искусства по-разному описывают свой опыт работы с постановочной группой. Кто-то говорит о том, что приходит на первую встречу с художником с готовым решением, имея подробный режиссерский разбор будущего спектакля, кто-то говорит о необходимости совместного творчества уже на этапе знакомства с материалом, т.е. чуть ли ни с первого прочтения пьесы. Творческий процесс происходит у каждого по-своему, и готовых рецептов здесь нет. Но, на этапе обучения, более целесообразным, и даже необходимым, представляется вариант, когда будущий режиссер перед встречей с художником разработал и написал режиссерскую экспликацию. В этом случае у него уже есть широкий круг знаний касающихся материала, над которым он будет работать с художником, сформулирована тема и идея, и даже сделаны пробы по созданию сценографии и костюмов. Опираясь на эти знания, режиссер может поставить художнику конкретную техническую задачу, касающуюся мест действия и их перемен. А так же, подсказать атмосферу спектакля, определить жанр и в

конечном итоге подвести художника к созданию образа будущей постановки, и решения сценического пространства в зависимости от идеи и режиссерского замысла.
Очень интересно описывает процесс рождения художественного образа спектакля и его выпуск, знаменитый сценограф, работающий в основном в музыкальном театре - Готтфрид Пильц: «В идеале дело обстоит так: режиссер и художник, хорошо подготовившись, проводят первое обсуждение. Основные позиции — произведение, интересы сторон, место постановки, длительность подготовительного периода, срок сдачи проектов, время на изготовление декораций, их стоимость, длительность репетиций.
Хорошо подготовиться означает: независимо от темы и степени известности произведения, от того, сколько раз оно инсценировалось, всегда начинать с нуля — впервые слушать, впервые читать, снова читать, читать еще и еще. Рождаются вопросы, первые соображения, иногда эскизы. Все, что можно изготовить сразу, изготавливается — например, костюмы, макеты и т. д.
И с этим идешь на первую беседу с режиссером.
Обычно начинается нечто вроде пинг-понга. Если очень повезет, быстро возникает единая платформа, с которой можно раскручивать спираль до самого неба.
Затем следует репетиционный период, его можно разделить на несколько этапов. Вербальная концепция обычно еще не создает образа. Она не удовлетворяет ни режиссера, ни художника, путешествие возвращается к началу. Чем чаще это повторяется, тем напряженнее работа. Что-то вырисовывается, но целостности пока нет. Однозначна только исходная идея, даже после сдачи работы.
Во время репетиций приходит новое понимание, иногда рождаются решения, но окончательно сконцентрироваться на главном еще не удается. Банк данных совершенствуется, пополняется, и часто работа с ним продолжается даже после выпуска спектакля.
Во всяком случае так бывает у меня. Лучше всего это можно показать на работе с костюмами. Размышления о роли и персонаже, о времени действия нужно привести в соответствие с данными исполнителя, его фигурой, его манерой игры. Это не только преодоление препятствий, это помощь, уточнение, обуздание фантазии, поиск опорных точек. Иногда приходится менять концепцию полностью (для всего спектакля), если для реализации потенциала главного исполнителя нужны какие-то особые краски».

Очень важно, что бы будущий режиссер мог грамотно и профессионально выстроить диалог со сценографом и художником по костюмам. Для этого студентам необходимо изучать литературное наследий мастеров режиссуры, художников, книги по истории костюма и быта, иметь навыки анализа эстетических объектов, проектирования сценографического образа во всём объёме сложностей этого синтетического вида искусства планировки и монтировки представления. Материалом для театрального художника является

сценическое пространство, обладающее способностью к трансформации, к изменению во времени, к преображению с помощью света, оно раскрывается только во время спектакля, когда в него входят актеры. Преобразование нейтрального пространства сценической площадки в пространство образное – это и есть основная задача театрального художника. Каждый спектакль требует нового решения сценического пространства. Одна и та же пьеса может быть сыграна и поставлена совершенно по-разному, в совершенно по-новому трактованном сценическом пространстве. Однако, молодому режиссеру необходимо знать и ориентироваться в неких общих способах решения сценического пространства, выработанных многолетним опытом мирового театра. В.Березкин, в своей книге «Спектакль и сценическое пространство», условно выделяет десять способов решения сценического пространства, хотя как отмечает сам автор, их неизмеримо больше.

1. **Повествовательная декорация.** Воспроизводит на сцене картину реальной жизни и с большей или меньшей степенью подробностей, обобщенности, условности повествует об окружающей героев пьесы обстановке. Сценическое пространство при этом превращается художником в реальное пространство того места, где происходит действие спектакля.

2. **Метафорическая декорация.** В отличие от повествовательной декорации, которая различными способами создает образ места действия, декорация метафорическая предлагает зрителю обобщенный образ всего спектакля в целом. Художник стремится раскрыть пьесу через пластическую метафору. Эта декорация-метафора может быть выражена самыми различными средствами и по разному взаимодействовать с актерами.

3. **Живописная декорация.** Здесь живопись выступает как основное средство выразительности. Живописная декорация имеет дело прежде всего с плоскостью, на которой художник пишет самые различные изобразительные сюжеты.

4. **Конструктивистская установка.** Сценическое пространство рассматривается как место, где выстраивается конструкция, предназначенная для действия актеров. Конструкция воздействует в первую очередь своей пластикой и ритмом, с помощью которых воплощала идею и образ спектакля. Этот образ не являлся образом какого-либо места действия, как в повествовательной декорации. Здесь образ часто вообще может не иметь самостоятельного значения – он раскрывается только во взаимодействии с актерами. Актеры своим действием оправдывают условные сооружения из станков, лестниц, площадок.

5. **Архитектурно-пространственная декорация.** Такая декорация, обычно рассчитана на использование всей глубины сцены. Здесь пространство сцены является одним из главнейших компонентов образа спектакля. Можно сказать, что это трехмерное пространство, заполненное архитектурными формами.

6. **Динамическая декорация**. В такой декорации движение будет главным выразительным средством, непосредственно создающим образ спектакля. Сценическая техника и машинерия создает емкий образ спектакля. Динамические приемы являются одним из первостепенных выразительных средств театра как синтетического искусства, рассчитанного на действие, которое развивается во времени и пространстве.

7. **Световая декорация**. Свет становится решающим компонентом театрального образа. Такая декорация может использовать приемы теневого театра, световые завесы, зеркальные отражения и т.д.

8. **Проекционная декорация.** В качестве основного выразительного средства служит проекция. Позволяет максимально освободить сценическое пространство, может создавать как реальные объекты, так и образы, видения, картины которые могут как иллюстрировать сценическое действие, так и служить контрапунктом к происходящему, либо создавать определенную атмосферу.

9. **Игровая декорация**. Подчеркивает игровую природу театра. Не подразумевает оформления как самостоятельного целого. Оно создается необходимыми для действия предметами, которые приносили на сцену сами актеры, и которые возникали нередко в порядке импровизации. Корни такой декорации уходят далеко в века, в традиции народного искусства, когда представления давались бродячими актерами на площадях и т.д.

10. **Внерамповая декорация**. Типично игровая декорация, поставленная в условия внерампового спектакля, когда сцена вынесена в зрительный зал, окружена зрителями.

Словарь терминов

Авансцена
передняя часть сцены, расположенная между рампой и основным занавесом.

Арлекин
горизонтальное полотно ткани (гладкое или собранное в складку), подвешиваемое сразу за порталом сцены и драпирующее верх основного занавеса, из материала которого обычно и изготовляется; иногда имеет

жесткую основу (раму).

Арьерсцена
задняя часть сцены. Является продолжением основной сцены и располагается за большой аркой в задней стене. Удобна для создания иллюзии большой глубины пространства, служит резервным помещением, удобна для различных свето-проекций. Имеется не на каждой сцене.

Бережок
плоская длинная, но невысокая декорационная деталь (рамка, обтянутая холстом или обитая фанерой). Ставится впереди какого-либо объекта, скрываемого от публики. Верхняя кромка обычно неровная. Бережок служит для изображения рельефа ландшафта, линии горизонта.

Бутафория
предметы оформления спектакля (мебель, скульптура, украшения, посуда и др.), специально изготовляемые из картона, дерева, жести, папье-маше, каких-либо тканей. Основные условия бутафории: прочность, легкость, дешевизна, выразительность формы.

Вставка
отдельная составная часть декорации: стенка павильона, плоская рама, обтянутая холстом и облицовывающая боковину станка, лестницы и т. п.

Выносной софит
группа осветительных приборов, расположенных в ряд (или в два) в зрительном зале сверху перед порталом сцены.

Горизонт
полотнище ткани, выкрашенное в один цвет (белый, серо-голубой, голубой), подвешиваемое в самой глубине сцены, закрывающее собой заднюю стену и, закругляясь, частично перекрывающее бока сцены. При соответствующем освещении создает иллюзию открытого пространства, воздуха. Иногда горизонт называют радиусом.

Дилижанс
большая театральная кисть-щетка, служащая для окраски и росписи больших поверхностей. Делается из щетины высшего качества, которая закрепляется в дубовой колодке с длинной немного наклоненной ручкой. Достигает больших размеров: колодка 35 см х 15 см, длина волоса— 12 см.

Жесткие декорации
детали оформления спектакля, имеющие жесткую основу (каркас), сделанную из твердых материалов (дерево, металл и т. п.). К ним относятся станки,

лестницы, стенки павильонов, рельефы, колонны, деревья и т. д.

Задник
живописное полотно на ткани (холст, бязь и др.), подвешиваемое в растянутом виде на штанкетном подъеме или каком-либо бруске. Являясь фоном оформления спектакля, располагается сзади других декораций.

Зеркало сцены
пространство, ограниченное портальной аркой и настилом пола сцены.

Индивидуальный подъем
механизм, состоящий из лебедки с тросом (или веревкой), прокинутым через передвижные блоки на колосниках и опускающимся на планшет сцены. Перемещаемость блока на колосниках дает возможность опускать трос (веревки) в любом нужном для монтировки месте. Бывает ручным и механическим.

Карман
вспомогательные помещения в боках сцены, служащие для размещения боковых фурок, зарядки и монтировки оформления и других сценических работ. Сообщается с основной сценой через большие арки.

Кобылка
особой формы деревянный или металлический крючок, прикрепляемый на не видимой зрителям стороне детали оформления и служащий для скрепления декораций между собой.

Колосники
собранный из брусков крупного сечения (12 см х 8 см) решетчатый настил на верху сцены. На колосниках располагается система постоянных и перемещаемых блоков, вокруг которых пропускаются тросы и веревки индивидуальных и штанкетных подъемов.

Кулиса
большое полотнище ткани, сшитое вертикально. Подвешивается в свободном состоянии (гладко или в складку) на границах между планами сцены, закрывая собою боковые пространства сцены. Кулиса — часть одежды сцены или самостоятельная деталь оформления спектакля, Фактура и цвет ткани различны. Может быть живописной.

Люки-провалы
специальные люки в планшете сцены, куда исчезают и откуда появляются в случае необходимости персонажи спектакля. Люки-провалы, как правило, оснащаются подъемно-опускными механизмами.

Мягкие декорации
детали оформления спектакля, сделанные из мягких материалов (задники, тюли, половики, кулисы, падуги, драпировки и т. п.). При уборке и транспортировке скатываются или сворачиваются.

Павильон
декорация, изображающая какой-либо интерьер.

Падуга
часть одежды сцены в виде горизонтального полотнища; подвешивается к штанкетному подъему и перекрывает от зрителя все, что висит на верху сцены. Может быть гладкой, собранной в складку, фигурной, живописной и различной по цвету и фактуре ткани.

Пандус
театральный станок, имеющий наклонную поверхность.

Панорама
большой живописный задник, который во время действия передвигается с одной стороны сцены на другую. Передвижение осуществляется с помощью особого механического устройства, состоящего из так называемой панорамной дороги и приводных лебедок. Применяется в тех случаях, когда нужно изобразить движение актеров или каких-либо предметов на сцене. Для этого движется не объект на сцене, а панорама за ним.

Перестановка
смена оформления, производимая во время антракта или небольшой паузы между картинами.

Пистолет
прожектор (ПР-ЗООМ), осветительный прибор проекционного типа, предназначается для высвечивания узким и сильным световым пучком отдельных актеров и части декораций.

Планшет зрительного зала
пол зрительного зала.

Планшет сцены
пол сцены, обычно деревянный; иногда в своей наиболее насыщенной сценическим действием части имеет съемные щиты. Планшет сцены может быть механизирован (круги, фурки, подъемно-опускные площадки и др.)

Портал сцены
архитектурная арка зеркала сцены.

Рампа
система осветительных приборов рассеянного света, находящихся на планшете по переднему краю авансцены.

Софит
группы приборов верхнего света, подвешенные к штанкетам или на специальные подъемно-опускные цельносварные фермы. К последним нередко прикрепляют и приборы направленного света (прожектора). Софиты подвешиваются параллельно порталу на границах между планами сцены.

Станок
декорационная конструкция, которая служит для подъема уровня сцены. К станкам относятся: помосты, пандусы, различные площадки и др.

Трюм
нижняя часть сцены, находящаяся под ее планшетом.

Фестон
фигурный подбор декоративной драпировки, свисающий в виде полуовальных, закругленных складок.

Фурка
передвижная площадка на роликах, выкатываемая на сцену. Служит средством быстрой смены оформления.

Чистая перемена
смена оформления, совершаемая при открытом занавесе. Перемена производится на свету (на глазах у публики) или в темноте.

Штанкетный подъем
система, состоящая из штанкета (труба или брус), подвешенного на тросах, перекинутых через блоки, постоянно смонтированные на колосниках. Другие концы тросов прикрепляются к противовесу. Штанкетное устройство служит для ручного или механического подъема и опускания деталей оформления. Вес декораций, прикрепленных к штанкету, уравновешивается грузками на противовесе.

Темы рефератов к разделу «Работа с художником».

1. 1. Сценография и её место в изобразительном искусстве.

2. История и основные этапы развития сценографии.
3. Методика работы над сочинением художественного оформления зрелища, реализация замысла в материале./на примере /
4. Выразительные средства современной сценографии..
5. Сценографические материалы, сценографические конструкции.
6. Различные методы и приёмы композиционной организации сценического пространства в зависимости от вида и жанра зрелищных искусств.
   По выбору:
   Перспективная
   Фронтальная
   Вертикальная
   Симультанная
   Кольцевая
   В круге
7. Функция художника как соавтора постановки театрализованного представления.
8. Исследование творчества: Д. Боровского, Э. Кочергина, О. Шейнциса, В. Левинталя, и др.
9. Особенности творческого взаимодействия режиссёра и художника. На примере известного творческого союза

Вопросы для итогового контроля успеваемости (зачет)

1. Изобразительные и выразительные особенности художественного образа спектакля.
2. Специфика и функции театрального художника.
3. История декоративного искусства западно-европейского театра.
4. Творчество известных российских художников в театре (конецXIX – начало XX веков).
5. Сценография как фактор художественной целостности спектакля.
6. Принципы и элементы сценографии.
7. Эволюция сценической площадки, ее разновидности.
8. Виды пространственного решения спектакля.
9. Этапы и содержание работы над художественным оформлением спектакля.
10. Психология восприятия цвета. Цветовое решение спектакля.
11. Сценографическое решение и сценический костюм как единая художественная система.
12. Изобразительные и выразительные функции сценического костюма.
13. Значение сценического костюма в роботе актера над ролью.
14. Особенности персонажной сценографии.
15. Техническое устройство сцены.
16. Значение эскиза и макета в разработке сценографии.
17. Световое оснащение сцены.

18. Световое решение и световая партитура как компоненты художественного оформления спектакля.
19. Особенности художественного оформления спектакля в любительском театре.
20. Современные визуальные искусства и технологии в театре.
21. Художественная деталь в сценографии.
    Сотворчество режиссера и театрального художника в современном театре

Основная литература к разделу «Работа с художником».

1. Барба, Эудженио. Бумажное каноэ : Трактат о Театральной Антропологии / Э. Барба ; пер. с фр. М. Александровская. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2008. - 304 с.
2. Березкин В.И.Спектакль и сценическое пространство. М., 1968.
3. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра в двух томах. От истоков до середины XX века – Москва : ЛКИ, 2011 – 536 с.
4. Брун, В. Всеобщая история костюма от древности до Нового времени : альбом / В. Брун ; пер. с нем. Г. А. Светличная. - Перепеч. с изд. 1941 г. – Москва : Эксмо, 2007. – 464 с. : цв.ил.
5. Келлер, М. Этот фантастический свет / М. Келлер. – Москва, 2007. – 240 с.
6. Рывин, Володар Яковлевич. Устойчивость театральных декораций : учеб. пособие / В. Я. Рывин. - 3-е изд., доп. – Санкт-Петербург : СПбГАТИ, 2007. - 83 с.
7. Ушаков, А. Л. Оформление спектакля на малой сцене / А. Л. Ушаков. – Москва : Известия, 2010. – 216 с.
8. Шевелев, Г. В. Сцена: механическое оборудование : учеб. пособие / Г. В. Шевелев. – Москва : ГИТИС, 2007. – 284 с. : ил.
9. Шевелев, Геннадий Васильевич. Сцена: механическое оборудование : учебник / Г. В. Шевелев. – Москва : РАТИ-ГИТИС, 2007. - 284 с.

Дополнительная литература к разделу «Работа с художником».

1. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : научное издание. Т. 4. Театр художника. Истоки и начала / В. И. Березкин. – Москва : КомКнига, 2006. – 232 с. : ил.
2. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : научное издание. Т. 5. Театр художника. Мастера / В. И. Березкин. – Москва : КомКнига, 2006. – 600 с. : ил
3. Дудникова, Г. П. История костюма : учеб. / Г. П. Дудникова. - 3-е изд., доп. и перер. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 352 с : ил.
4. Захаржевская, Р. В. История костюма: от античности до современности : научно-популярная литература / Р. В. Захаржевская. - 3-изд. доп. – Москва : РИПОЛ классик, 2004. – 287 с. + ил.

5. Исенко, С. П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение : учеб. пособие для вузов / Исенко С . П . – Москва : Профиздат, 1999. – 325 с.
6. Как поставить спектакль : советы руководителю театральной самодеятельности / сост. Е. Д. Уварова. – Москва : Советская Россия, 1962. – 304 с
7. Клопотовская, Е. А. Костюм разных времен : методический материал / Е. А. Клопотовская; ред. Н. Колесникова. – Москва : Юный художник, 2003. – 32, [1] с. + ил.
8. Композиция костюма : учеб. пособие для студентов вузов / авт.: Гусейнов Г. М. и др., ред. Романенко Т. В. – Москва : Академия, 2003. – 429, [1] с.
9. Куренова, С. В. Конструирование одежды : учеб. пособие / С. В. Куренова, Н. Ю. Савельева. - 3-е изд. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 477, [1] с : рис., табл.
10. Пармон, Ф. М. Рисунок и графика костюма : учеб. / Ф. М. Пармон, Т. П. Кондратенко. - Изд. стер. – Москва : Архитектура-С, 2005. – 208 с. : ил.
11. Плаксина, Э. Б. История костюма. Стили и направления : учеб пособие / Э. Б. Плаксина, Л. А. Михайловская, В. П. Попов; ред. Э. Б. Плаксина. - изд. 2-е, стереотип. – Мрсква : Академия, 2004. – 221, [3] с. + ил.
12. Плучек, Товстоногов, Акимов - о театральной самодеятельности : научно-популярная литература. – Москва : Искусство , 1962. –107, [1] с.
13. Попов, А. Д. Художественная целостность спектакля / А.Д. Попов. – Москва, 2003.
14. Рывин, В. Я. Таблицы и графики для расчета элементов театральных конструкций : учеб. пособие / В. Я. Рывин ; ред. Е. Хваленская. - 2-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : СПб ГАТИ, 2006. –118 с. :
15. Сафина, Л. А. Дизайн костюма : учеб. пособие для студентов вузов / Л. А. Сафина, Л. М. Тухбатуллина, В. В. Хамматова. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2006. - 390, [1] с : ил.
16. Сидоренко, В. И. История стилей в искусстве и костюме : учеб. / В. И. Сидоренко. – Москва : Феникс, 2004. – 475 с. + ил.
17. Хэрольд, Роберт. Костюмы народов мира: Иллюстрированная энциклопедия / Хэрольд Р.; Пер. с англ. А. Гостева. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2002. – 239 с.
18. Базанов, В. В. Работа над новой постановкой / В. В. Базанов. – Санкт-Петербург, 1997. – 234 с. – (Технология оформления спектакля).
19. Базанов, В. В. Техника и технология сцены / В. В. Базанов. – Ленинград : Искусство, 1976. – 368 с.: ил.
20. Березкин, В. И. Искусство оформления спектакля / В. И. Березкин. – Москва, 1986. – 127 с.
21. Вейс, Г. Внешний быт народов от древнейших до наших времен / Г. Вейс. – т. 1-3 (6 частей) – Москва, 1974-1984.
22. Виноградов, В. М. Театральные здания вчера, сегодня, завтра / В. М. Виноградов. – Москва, 1971. – 164 с.
23. Исмагилов, Д. Г. Театральное освещение / Д. Г. Исмагилов, Е.П. Древлева. – Москва : Док Медиа, 2005. – 360 с.

24. Мерцалова, М. Н. История костюма / М. Н. Мерцалова. – Москва : Искусство, 1972. – 198 с.: ил.
25. Михайлова, А. А. Образ спектакля / А. А. Михайлова. – Москва, 1978. – 247 с.
26. Ремез, О. Я. Ваш первый спектакль / О. Я. Ремез. – Москва : Сов. Россия, 1971. – 80 с.
27. Свобода, Йозеф. Тайна театрального пространства : лекции по сценографии / Йозеф Свобода, – Москва : ГИТИС, 1999. – 152 с.: ил.
28. Смелков, Ю. С. Малая сцена / Ю. С. Смелков. – Москва, 1984. – 96 с.

Раздел 5. Работа с художником по свету.

Тема работы с художником по свету наименее разработанная на сегодняшний день. Профессия художника по свету, известная по крайней мере со времен Шекспира (там осветители следили чтобы свечи исправно горели) как самостоятельная творческая единица возникла намного позднее других театральных профессий. Раньше работу художника по свету выполняли завеудющие осветительскими цехами театров, под непосредственным руководством режиссера-постановщика.

Сейчас от режиссера и сценографа, безусловно, зависит решение художественных задач в постановке света. Но, в наше время есть несколько весьма значительных художников по свету, которых по праву можно назвать Художниками с большой буква. Это А.Горелик, Г.Фильштинский, Е. Ганзбург, С.Мартынов, Д.Исмагилов и другие.

Этих фамилий не так много, но они являются полноправными соавторами спектакля, ставя свою профессию на высокую художественную ступень в иерархии постановочной группы. Хороший художник по свету, не только в состоянии эффективно и эффектно высветить декорации и актеров, это само собой разумеется, важнейшая задача художника по свету, создать сценическую атмосферу соответствующую характеру сцены и музыкального материала. Известно, что многие композиторы, видят свои произведения или их отдельные части , или даже конкретные тональности в определенном цвете. Соответственно, задача режиссера, художника и художника по свету, понять, разгадать и воплотить в сценографии, костюмах и цвете эти тонкие ощущения, заложенные композитором в музыке. На уровне идей, макета и разработки сцен, необходимо оговаривать с художником по свету все нюансы будущего освещения, вплоть до того, сверху, снизу или сбоку будет освещена та или иная сцена, будет превалировать контровой свет, верхний, с колосников или вынос. Использовать ли светофильтры или решение этого материала или сцены требует исключительного чистого света. Очень важно, выстроить работу постановочной группы таким образом, чтобы дирижер тоже участвовал в работе с художником по свету, т.к. не менее важно наряду с режиссерским, видение цвета сцены и музыкальным руководителем спектакля. Причем, делать это нужно как можно раньше, опять же на уровне первых встреч и идей, иначе может быть уже поздно.

Как говорит в своем интервью Глеб Фильштинский: « Дирижер появляется в последний момент. Бывает Гергиев приходит на генеральную репетицию, а бывает и позже. Он садится и начинает рассказывать, что он думает об этой музыке. Он начинает говорить потрясающе интересные вещи, за которыми можно идти, но… уже поздно, поезд ушел, завтра или сегодня премьера. «Поздно, Валерий Абисалович». — «Как поздно? Давайте что-то сделаем». Он успевает. За два часа генеральной репетиции он успевает что-то сделать с оркестром, солистами. Но нам уже не успеть». Это очень важная и тонкая тема – свето и цветоощущение музыки.

Эмоциональная природа музыки, требует бережной передачи и поддержки всеми художественными средствами доступными театру. Ведь музыка не будучи (за редким исключением) искусством конкретным, отсылает нас к миру ощущений, воспоминаний, в ней каждый найдет отклик своих личных переживаний. А свет, в большой степени, может поддержать и увеличить воздействие музыки на зрителей.

С помощью света можно увеличивать и уменьшать фигуры персонажей, создавая игру теней. Тени, мечущиеся фигуры, переходящие из тени в свет, пятнистое пространство, создающее нервную атмосферу.

Есть и специфические особенности музыкального театра, связанные в первую очередь с массовостью спектаклей (солисты, хор, балет), о которых вот как говорит знаменитый театральнгый художник Эдуар Кочергин: «В музыкальном театре, несмотря на все изменения, осталась живописная декорация. Там надо уметь светить живопись, поэтому там очень важен фоновой свет. Картинка, как ни странно, важна. И еще там кроме режиссуры есть музыка, музыкальная драматургия, с которой надо считаться, чтобы не существовать отдельно. Нужно знать, как свет влияет на цвет, чтобы не «посадить» живопись. Необходимо умело выбрать цвет фильтра: например, красное нельзя светить красным.»

Еще несколько чисто технологических вещей о которых говорит Кочергин: «Свет контровой плюс боковой плюс выносной делают фигуру актера объемной. И еще такой свет зрительно увеличивает пространство — на пяти метрах будет казаться, что пятьдесят. Кроме того, контровой свет выявляет силуэт. И, естественно, он создает настроение, если правильно им воспользоваться и сочинить декорацию, рассчитанную на контровой свет. Софиты светят задник, фон, кулисы, при этом что-то рефлекторно попадает на артиста. Если светить только выносным и софитным светом, то за артистом на полу ходит тень. А сбалансированный контровой свет с галерок, портальный и выносной свет убирает, размывает тень от артиста. Если хорошо все сделать, человек как бы повисает в воздухе. Зритель не понимает, как это делается, но это действует на подсознание».

Чтобы будущие режиссеры еще лучше и точнее понимали специфику профессии художника по свету, могли говорить с ними на одном языке, понимали какие задачи можно ставить и как их формулировать, ниже хочется привести несколько цитат известных специалистов в этой области. Очень

важно режиссеру осознавать, что художник по свету, даже при его собственном понимании подчиненности своей профессии, является именно Художником, создающий в творческой команде, свой особенный и подвластный только ему сценический мир, сотканный из нюансов свето-тени, игры красками и неожиданными эффектами.
Вот что говорит о профессии художника по свету А. Горелик: « Свет — это история, которая подчиняется всем театральным законам: сквозное действие, темпо-ритм, сверхзадача…» Это очень важный момент в работе художника по свету: нельзя тащить на себя одеяло. Если трюк работает, чему-то помогает — пусть будет, но не трюк ради трюка.»

Он же делает очень точные замечания, касающиеся света. «Свет — самый мобильный инструмент сценической выразительности». «Публика смотрит спектакль моими глазами. Это я что-то затемняю, что-то высветляю, акцентирую, как бы пальчиком указываю».

А вот несколько цитат из интервью другого замечательного художника по свету Е. Ганзбурга: «Театр — это синтетическое зрелище, оно состоит из всего сразу: из актеров, из луча света, из пылинки в этом луче: все должно быть очень точно. Свет по своей природе — это энергия в чистом виде. Поэтому то, что мы делаем, есть насыщение пространства энергией. И в этом смысле мы помогаем актеру. Плохо, если он не может это поймать, не может использовать свет как партнерскую руку. Я знаю актеров, которые в этом живут, они ощущают свет. А иногда нет. К сожалению, этому актеров не учат. Хотя, кстати, еще Станиславский рассматривал свет как средство выразительности и насыщения пространства. С тех пор изменились технические средства, но почему-то эта мысль не стала очевидной даже для многих театральных людей.» «Свет — это дыхание сцены, атмосфера, ритм действия, который связан с тем, как часто будет меняться свет, когда будет светло, когда темно, когда будет задан световой акцент… Мы заставляем это колесо крутиться вместе со всеми остальными».
«Можно высветить замечательную картинку — красиво до невозможности, выходит туда актер, и непонятно, что с этим дальше делать, актеру там существовать невозможно. Красивую картинку в принципе сделать легко. Это вообще не задача. А создать такую ситуацию на сцене, которая бы помогала зрителю двигаться внутри сюжета спектакля, а спектаклю двигаться внутри актерской труппы и дергать за ниточки зрителя, — вот это наша задача. Мы и дергаем зрителя за нитки его эмоций».
«Учесть все нюансы очень сложно: какая ткань, как она берет свет, как она трансформируется под направленным светом. Костюм шили при дневном свете, вышли на сцену, а там цветной свет — и все, костюм совершенно другой. Если говорить просто, наша задача сводится к организации пространства, его подаче и к созданию видимости актера. То есть мы должны организовать пространство таким образом, чтобы оно соотносилось с сюжетом, с действием,

с энергетикой, с посылом, с объемом, с дыханием. И вместе с тем, мы, вообще-то, должны актера полюбить и его на тарелочке зрителю подать».
«Например, очень важна точность световых переходов — это ритм, дыхание».

И еще очень важное замечание, которое делает Е. Ганзбург относительно организации постановочного процесса. На него нужно обратить особое внимание будущим режиссерам при планировании выпуска спектакля. На то, чтобы человек, который сидит за пультом, вовремя нажимал кнопки, нужно потратить очень много времени, надо, чтобы человек впитал в себя спектакль.

Задания к разделу – работа с художником по свету

Очень интересно бывает влезть в шкуру специалиста в смежной области; сценографа, художника по костюмам, художника по свету. Очень часто, да думаю что и всегда, режиссеры рисуют, в меру одаренности эскизы декораций, пробуют делать макеты будущих спектаклей, зарисовывают костюмы, ищут фактуры и т.д. Со светом дело обстоит сложнее, но даже наличие минимального количества осветительных приборов, которое сегодня есть в каждом творческом учебном заведении, позволяет студентам экспериментировать со световыми эффектами. Это дает представление о различных свойствах света, цвета, расположении световых приборов относительно актера или декорации. Подобные упражнения, этюды и эксперименты позволяют будущим режиссерам понять «технологию» возникновения нужной в конкретной сцене атмосферы, ощутить ритм этой сцены, ее дыхание, энергетику. Ощутить и увидеть воочию влияние светового решения на существование актера на площадке. Оживить, сделать объемным пространство. Придать новые свойства давно знакомым предметам. Вкусить силу воздействия светового оформления на зрителей, на изменение в них эмоционального плана.

1. Упражнение - «Свет из окна». Найти положение и цвет прожектора, светящего через оконный проем, а) чтобы создать ощущение морозного утра, б) предвечерних сумерек, в) летнего дня, в) туманного рассвета на даче.
2. Упражнение - «Натюрморт». Только свет и какая-то условная декорационная основа: а) из стеклянных шаров сделать натюрморт, который вызывал бы ассоциацию с фруктами, б) передать настроение наступающей осени, в) скоротечность времени, г) застывшие капли воды
3. Упражнение – «Фактуры». Нужно попробовать с помощью света трансформировать структуру одной ткани в структуру другой: а) из мешковины сделать бархат. б) высветить лоскуты ткани таким образом, чтобы они напоминали птичьи крылья, в) бумагу «превратить» в холст.
4. Упражнение – «Предмет в пространстве». С помощью света надо попробовать: а) лишить предмет тени, б) увеличит предмет до огромных

размеров, в) визуально уменьшить предмет, г) выделить в композиции конкретный предмет таким образом, чтобы он стал смысловым центром этой композиции и выражал конкретную идею.

5. Упражнение «Цвет и музыка» - подобрать точное сочетание цвета и музыкального материала: а) подобрать музыкальную композицию к предложенному свету, б) подобрать свет к конкретной музыкальной композиции, в) придумать и воплотить световое решение классического музыкального произведения в сонатной форме, где световые переходы будут соответствовать драматургическому и эмоциональному развитию музыкального материала.

6. Упражнение - «Его цвет». Подобрать световое решение для точного отражения внутреннего и внешнего мира конкретного персонажа: а) какого цвета Гамлет, б) в монологе «Быть, или не быть…» его надо высветить контровым, лобовым или еще каким-то светом, в) какого цвета Хлестаков, Макбет, Агафья Тихоновна, Нина Заречная, Зорро, Элиза Дулитл, Борис годунов и т.д.

Для полноты картины необходимо привести еще несколько важных высказываний известных театральных деятелей, напрямую отражающих их серьезнейшее и внимательнейшее отношение к проблеме светового решения спектакля. И, более того отношение к свету как к философской категории, дополняющей и обогащающей режиссерские концепции.

Адольф Аппиа: Что же еще дает созерцаемому спектаклю грандиозное единство, позволяющее нам «жить и видеть», если не Свет? Без него мы могли бы уловить только Знаки вещей, но никогда не ощутили бы их Выразительности" «…Освещение — главное условие существования Выразительности на сцене, обладает как раз той самой гибкостью, которой Живопись…не может достичь». «Свет в постановке … то же, что и музыка в партитуре: экспрессивный элемент, противоположный знаку, и так же как и музыка, он не может выразить ничего другого, кроме «интимной сущности видимого».

Гордон Крэг: «Я пытался показать ему (Адольфу Аппиа — Л. Овэс), не говоря об этом впрямую, что уже нашел то, что он ищет, — подлинный и единственный материал Искусства Театра. Свет — и посредством света Движение. Магия музыки и человеческого тела воздвигла завесу перед его глазами, и он не видел сквозь нее ничего».

Георг Фукс: «Свет имеет силу растворять материальную сущность предметов, дематериализовать их, так что полотно, на которое брошен яркий свет, превращается в какой-то световой фантом неизвестной глубины»

Александр Таиров: «Роль света на сцене, несомненно, еще недостаточно нами оценена, и таящиеся в нем духи еще до сих пор не извлечены из герметически закупоренных электрических ламп».

Основная литература к разделу «Работа с художником по свету».

1. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. М.: 1981.
2. Волконский С.М. Художественные отклики. СПБ., 1912.
3. Волконский С.М. Новое в опере («Орфей» Глюка на Хеллерауских празднествах). Б.г.
4. Гвоздев А.А. Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX —XX веков. М. ; Л., 1939.
5. Базанов В.В. Сцена XX века. Л., 1990.
6. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. М., 2001.
7. Порфирьева А.Л. Вагнер — Аппиа — Крэг — Мейерхольд. // Оперная режиссура. История и и современность. Сб. статей и публикаций. СПб, 2000.
8. Гринер В., Трофимова М. Ритмика Далькроза и свободный танец в России 20-х годов // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века. М.: ГИТИС, 1996.
9. Аппиа А. Музыка и постановка (Теоретические принципы. Сценическая иллюзия. Актер. Освещение); Ритмическая гимнастика и театр; Произведение живого искусства (Живая длительность; Живое пространство; Слияние) / Перевод А.Бобылевой // Аппиа А. Живое искусство. М., 1993.
10. Аппиа А. Из книги «Произведение живого искусства» / Перевод А.Ульяновой; перевод А.Бобылевой // Хрестоматия по истории зарубежного театра под ред. проф. Л.И.Гительмана. СПб., 2007.

Рекомендуемый интеренет-ресурс.

http://ptj.spb.ru/archive/29/

Раздел 6. Работа с актером при постановке мюзикла.

К тому моменту когда студенты приступают к постановке мюзикла, они уже владеют основными терминами и понятиями актерского мастерства, на практике освоили принципы существования актера на сцене. Они имеют точное понимание основных терминов актерского искусства, таких как; вера в предлагаемые обстоятельства, сценическое действие, событие, оценка, темпо-ритм существования, физическое самочувствие, сценическое самочувствие, характер и характерность.

Изучены такие темы как;

Единство физического и психического, объективного и субъективного в актерском творчестве.

Природа сценических переживаний актера.

Единство актера-образа и актера-творца.

Действие — главный возбудитель сценических переживаний актера

Действие — основной материал актерского искусства

Синтез «переживания» и «представления»

Воспитание художественного вкуса.

Дисциплинарно - этическое воспитание.

Сценическое воспитание актера. Система К. С. Станиславского.

Внутренняя и внешняя техника

Единство чувства правды и чувства формы

О методе работы над ролью

Сценическое внимание актера

Виды внимания .

Восприятие объекта.

Запоминание воспринятого.

Умение воссоздать воспринятое.

Произвольное и не произвольное.

Активное и пассивное.

Внешнее и внутреннее внимание

Объекты непроизвольного внимания актера

Творческий зажим и актерская сосредоточенность

Правильный выбор объекта

О непрерывной линии внимания

Нужно ли видеть то, чего нет?

Сценическое внимание и фантазия

О субъекте сценического внимания

Актер и зритель

Внимание в жизни и на сцене

Внимание формальное и творческое

Практические выводы

Сценическая свобода

Основной закон пластики

Свобода внешняя и внутренняя

Принцип компенсации

Мускульная свобода и сценическое внимание

Сценическая вера

Убежденность актера — необходимое условие убедительности его игры

Сценическое оправдание — путь к вере

Случайности ни сцене и их оправдание

Специфика актерского воображения
Практические выводы

Сценическое отношение и оценка факта
Сценическое отношение — путь к образу
Отношение — основа действия.
Два вида сценических отношений
Оценка факта
Зарождение сценического действия
Практические выводы

Сценическое действие
Физические и психические действия, предлагаемые обстоятельства и сценический образ
Виды психических действий. Условный характер классификации
Значение простейших, физических действий в творчестве актера
Превращение психических задач в физические
«Метод физических действий» Станиславского и «биомеханика» Мейерхольда
Словесное действие. Логика и образность речи
Текст и подтекст
Замысел роли и отбор действий
Сценическая задача и ее элементы
Сценическое общение
Импровизация и фиксирование приспособлений

Новой и крайне важной темой в работе над постановкой мюзикла, является работа с артистом вокалистом. Очень точно определяет специфику работы с артистом оперного театра (это же в полной мере относится и к артисту мюзикла) Вячеслав Стародубцев:

«Актерское существование в оперном театре имеет свою особую природу, и излишне говорить о том, что артист оперного театра должен все проживать по законам драмы. Чрезмерная эмоциональность может быть несовместима с вокальной техникой актера-певца. Драматический артист выстраивает психоэмоциональный каркас роли в соответствии со своей логикой «внутренней правды», в опере же такой «правдой» является музыкальная партитура. Время для становления эмоции строго ограничено музыкальным течением событий, так как результат должен быть создан на основе музыкальной драматургии.

Звуковысотность, мелодическая линия, выбор тональностей или их смена -это уже созданный «график» развития эмоции. Задача актера и режиссера оперы состоит в том, чтобы четко выявить мотивацию изменений музыкальной линии роли, создать цепь действий, логично и органично объясняющих движение музыкальной мысли. Физическое действие есть «ключ» к проникновению в

сложный внутренний мир персонажа. Оно движет процессом зарождения чувства, подготавливая и создавая благоприятную почву для создания естественной эмоции: «Дело не в самих физических действиях, как таковых, а в той правде и вере, которые эти действия помогают нам вызвать и чувствовать в себе»».

Вальтер Фельзенштейн писал о трех «смертных грехах» творческого бытия подстерегающих артиста музыкального театра – это личная несвобода, декламация и отсутствие связи с партнером. Он говорит о сценическом пении как об убедительном, правдивом и незаменимом человеческом выражении.

В мюзикле существует еще ряд сложностей связанных со спецификой жанра. Один из них связан с переходом от разговорной речи к вокалу и обратно, а второй с хорошей хореографической подготовкой, которую должен иметь артист работающий в этом жанре. Но это уже вопрос кастинга. Не имеет смысла приглашать работать в мюзикл актера, который не обладает профессиональным оснащением, необходимым для убедительного существования на сцене музыкального театра. Но грамотно работать с актером, помочь ему понять и оправдать заложенную в музыке драматургию, помочь ему справиться с техническими трудностями, в том числе мизансценически дать возможность видеть дирижера на вступлении к музыкальному номеру – это профессиональная обязанность режиссера.

Ниже хочется привести несколько упражнений, используемых оперным певцом Владимиром Огневым. Будущий режиссер может предложить их выполнить артистам-вокалистам с которыми ему предстоит работать.

ОСНОВНОЕ УПРАЖНЕНИЕ – научиться - не думать.
Освободиться от мыслей и эмоций. Полностью расслабиться. В таком состоянии находиться без единого движения хотя бы полчаса
Начинать можно с 5 минут. (Лучше поставить будильник). Просто слушать свое дыхание в течение этого времени. Дыхание расслабленное, естественно-замедленное.

Полагаю, излишне напоминать о безукоризненной физической форме. Тело должно работать как часы. Режим обязателен. Спать ложиться следует как можно раньше.

Пустой ум - мастерская творца. Постоянно практикуя внутреннее безмолвие, однажды случается то, что называют просветление. Внутреннее безмолвие накапливается, однако, организм должен привыкнуть к состоянию полного расслабления. Для современного человека это очень сложно, но за то и полезно. Искусство расслабления - по сути, это накопление космической энергии, ибо петь возможно только от избытка энергии, но не наоборот. Важно помнить:

ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕНТРАЦИИ – И ЕСТЬ МАСТЕРСТВО ТВОЕЙ ДУШИ! А душа – и есть наш основной инструмент. И не только… Тело нам дано, чтобы его тренировать, душа - чтобы чувствовать. Дух - чтобы повелевать и тем и другим.

УПРАЖНЕНИЯ
АЗЫ:
Упражнение 1:
Слушать музыку, полностью сосредотачиваясь поочередно на каждом из выбранных заранее инструментов не менее 2 минут. Прослушайте не менее 5 инструментов. (Можно использовать музыку, которая у Вас как раз в работе.)

Упражнение 2
Жонглирование. На дифференциацию внимания. Берем два одинаковых круглых предмета – мячи, мандарины, апельсины и подбрасываем одной рукой; вначале правой, затем левой. Затем, двумя.

Упражнение 3
Жонглирование тремя предметами двумя руками в состоянии 0 – концентрации.

Упражнение 4
Жонглирование и слушание музыкальных инструментов одновременно. (соединяем упр 1 и упр 3)

Упражнение 5
В состоянии 0-концентрации (остановки мыслей) прослушать фрагмент произведения. Это может быть фрагмент Вашего персонажа.

Упражнение 6.
В состоянии полного покоя, прослушивая музыкальный фрагмент реально, затем воображаемо, «отпустите погулять» в предлагаемые обстоятельства ваш персонаж. Делайте это без личного участия. Вы - только наблюдатель!!! Но удерживая всю картину сцены и контекст. Слушать ВСЮ картину целиком.

Упражнение 7
Засыпая, наблюдаем за действиями персонажей произведения в реальном времени музыки. (Внутри)

Упражнение 8
Меняем предлагаемые обстоятельства персонажу и состояния. Поочередно, в каждом из различных состояний наблюдаем за действием ВСЕХ персонажей.

Упражнение 9

Анализируем и подбираем «первое лицо». Формируем личность персонажа. Пишем психологический портрет персонажа, его возможные реакции, стиль поведения, его «фишки» - запоминающиеся особенности его привычек или индивидуальные особенности. Осознаем его СОСТОЯНИЯ и в них записываем образ.

Упражнение 10.
От «первого» лица проигрываем роль (внутри,с помощью воображения) с музыкой, декорациями, партнерами.
(Проигрывая фрагменты от первого лица, в необходимых состояниях не теряйте связь с партнерами).

Упражнение 11
Придумайте свои упражнения. Цель – подготовить Вашу психофизику к восприятию целостного спектакля, с максимально расширенным сознанием.

ПРИМЕЧАНИЯ
Обратите внимание на то, что в разных состояниях, реакции, внутренний темпо-ритм и даже оценки Вашего персонажа могут существенно отличаться от реакций в других состояниях и в альтернативных предлагаемых обстоятельствах.

Цель:
научиться работать «внутри» с помощью воображения и концентрации. Совершенный акт творения внутри, в душе. Внутренняя работа – главная наша репетиция. Воображение - основной инструмент актёра. И музыканта, и художника.

А на спектакле – забудьте обо всём этом и помните только одно:
Реальность произведения, как и реальность жизни разворачивается из НАСТОЯЩЕГО МГНОВЕНИЯ. Успокойтесь и наслаждайтесь творчеством!

Список литературы к разделу «Работа с актером»

1. Стародубцев В.В. Оперная педагогика. Традиции сквозь призму времени // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. - М.: РАТИ - ГИТИС, №1/2009. - 0,6 п. л.

2. Стародубцев В.В. Слово и музыка // Журнал «Вестник Московского университета». Серия 7. Философия. - М.: Издательство Московского университета, №3/2009. - 0,6 п. л.

3. Стародубцев В.В. Воспитание артиста и режиссера оперы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. - М.: РАТИ - ГИТИС, №1/2010. - 0,9 п. л.

4. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971;

5. Асафьев Б. Об опере. Л., 1986; 5. Асафьев Б. Русская музыка XIX и нач. XX века. М., 1953.

6. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. М., 1986; Герцман Е. Античная музыкальная педагогика. СПб., 1986.

7. Гликман И. Мейерхольд и музыкальный театр. Л., 1989.

8. Гозенпуд А. Заметки о реальном и мнимом кризисе западноевропейской оперы XX в. // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1973. Вып. 2;

9. Гозенпуд А. Иван Ершов. Л., 1972;

10. Гозенпуд А. Римский-Корсаков. Темы и идеи оперного творчества. М., 1957;

11. Гозенпуд А. Рихард Вагнер и русская культура: Исследование. Л., 1990;

12. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже X1X-XX вв. и Ф. И. Шаляпин 1890—1904. Л., 1974.

13. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материалах классического наследия. М., 1952;

14.Друскин М. Избранное: Монографии. Статьи. М., 1981;

15. Друскин М. История зарубежной музыки. М., 1986. Вып. 4;

16. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха. Л., 1976;

17. Друскин М. Шедевры мирового оперного искусства: История создания. Либретто. М., 1993.

18. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары. Письма. Дневники: В 4 т. СПб., 1912.

19. Верди Дж. Избранные письма. Л., 1973.

20. Глинка М. Полное собрание сочинений: Литературное наследие и переписка: В 2 т. М., 1973. Т. 1; М., 1977. Т. 2.

21. Брук П. Блуждающая точка. М., 1966.

Список дополнительной литературы к разделу «Работа с актером».

1.Гончаров А.А. *Режиссерские тетради*. М., 1980

2. Кудинова Т.Н. *От водевиля до мюзикла*. М., 1982

3. Кампус Э.Ю. *О мюзикле*. Л, 1983

4. Межибовская Р.Я. *Играем мюзикл*. М., 1988

5. Новая драматургия музыкального театра. Российско-американский семинар, 1–11 марта 1996 г. СПб, 1996

6. Комиссаржевский Ф. Я и театр. М., 1999.
7. Покровский Б. Об оперной режиссуре. М., 1973;

Раздел 7 «Работа с балетмейстером».

Работа балетмейстера над постановкой мюзикла, как и работа режиссера и актера в первую очередь зависит от характера музыкального материала. Метод действенного анализа в балетмейстерской работе позволяет не потерять во время сочинения танца эмоциональные ориентиры, определившиеся во время работы с музыкальной основой. Сочинение танца основывается на эмоциональном постижении музыкального образа и пластических мотивов, которые услышаны, найдены в драматургии музыкального произведения в качестве опорных пунктов для сочинения танца. Музыка рождает пластический образ в воображении, диктует стиль, темпоритм и структуру хореографического языка, т.е. форму пластического решения, выражающую смысловое и эмоциональное содержание музыки, воплощенное в видимый сценический образ, с его характером, эмоциями и страстями, раскрывая идею замысла балетмейстера и режиссера.

Совместно с балетмейстером режиссер должен придумать и разработать действенную партитуру танцевальных номеров.

Первым этапом совместной работы должно стать знакомство с музыкальным произведением, постижение музыкальной драматургии, пластических мотивов, разбор сюжета и характеров персонажей. Это необходимо, чтобы создать полноценный хореографический образ каждого персонажа, а так же определить характер и образ массовых танцевальных сцен. Технические аспекты постановки номеров, режиссер может отдать на откуп балетмейстеру, но образно-смысловую сферу, они должны проработать вместе, в зависимости от сверхзадачи спектакля и режиссерского замысла. Очень важно

точно поставить балетмейстеру задачу. Это позволит органично включить пластическое решение в общую композицию спектакля.

Особое внимание режиссеру мюзикла стоит обратить на проблемы внутреннего монолога и зон молчания, т.к. практика показывает, что многие артисты балета, да и вокалисты не придают особого значения существованию вне вокально-танцевального материала. А это правдивое и точное существование напрямую связано с проблемой атмосферы. В нее вливаются и второй план, и проблемы физического самочувствия, связанные с работой над драматическим образом и созданием пластического образа.

Целесообразным и очень важным представляется подключение балетмейстера к работе на самых первых шагах. Очень важно его участие в разработке сценографии и костюмов. Ведь массовые сцены необходимо расположить в сценическом пространстве, а костюмы должны давать возможность, в первую очередь артистам балета, танцевать и свободно двигаться.

Поскольку к этому разделу программы студенты-режиссеры подходят ужу имея за плечами минимальную хореографическую подготовку, знания в области теории и истории танца, необходимо дать им возможность попробовать «влезть в шкуру» балетмейстера. Следующие практические задания позволят им на практике понять специфику работы над номерами, что в свою очередь позволит более точно и профессионально ставить задачи балетмейстеру-постановщику.

Практические задания к разделу «Работа с балетмейстером».

1.Подбор музыкального материала для постановки хореографического номера.

2.Составление композиционного плана хореографического номера.

3.Создание драматургии хореографического номера.

4.Разработка эскизов костюмов для хореографического номера

5.Самостоятельная постановка хореографического (музыкально-пластического) номера

6.Самостоятельная постановка массового хореографического (музыкально-пластического) номера.

Список литературы к разделу «Работа с балетмейстером».

1. Вацлов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. М., 1969. С. 9.

2. Станиславский К.С.: Собрание сочинений. Т. 3. М., 1954. С. 41.

3. Станиславский К.С.: Собрание сочинений. Т. 2. М., 1954. С. 79.

4. Станиславский К.С.: Собрание сочинений. Т. 2. М., 1954. С. 94.

5. Кнебель М.О. О некоторых вопросах режиссерской методологии В.И. Немировича-Данченко. М.: Искусство, 1954. С. 200.

6. Ваганова А. Основы классического танца. М., 1965. С. 13.

7. Вечеслова Т. Я – балерина. М.: 1968. С. 71–72.

8. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1968. С. 322.

9. Кнебель М.О. Поэзия педагогики. М., 1984. С. 424.

10. Кириллов А.П. Мастерство хореографа: учеб. Пособие. М. 2006

Раздел 8. Заключение.

В заключении этой работы, хочется еще раз обратить внимание будущих режиссеров на серьезность задач стоящих перед ними в постановке мюзикла. Эта работа требует обширных знаний и верного подхода к работе с постановочной группой. Без участия хореографа, сценографа, художника по костюмам, а, главное – дирижера, постановка мюзикла высокого профессионального и художественного уровня не возможна. Но именно режиссер должен точно и грамотно ставить задачи профессионалам, работающим с ним над постановкой. Именно его основная задача донести замысел будущего мюзикла, во всех деталях и нюансах до постановочной группы. Он должен так сформулировать тему, идею и замысел будущего спектакля, чтобы «заразить» ими всех. Но для того чтобы это получилось, для начала необходимо говорить на одном языке, то есть режиссер работающий над мюзиклом должен иметь достаточно полное и точное представление о работе с музыкальной партитурой (подробнее в разделе 3), понимать специфику работы сценографа, изучить примеры сценографических решений (подробнее в разделе 4), уметь точно поставить задачу художнику по свету, (подробнее в разделе 5), понимать чего добиваться и с помощью каких специфических методов работать именно с актерами мюзикла (подробнее в разделе 6), выработать подход к работе с балетмейстером (подробнее в разделе 7). Эти, как может показаться, технические и технологические вопросы, не касающиеся напрямую «чистого творчества», играют огромную роль в рождении и создании мюзикла. Без

понимания всех этих вопросов, не возможно создать выдержанный в едином стиле спектакль, где каждая «позиция» и сценография, и хореография и т.д., будут составлять единое органическое целое. Это безумно трудная задача, которую придется решать на каждом спектакле и каждый раз по-новому.

После изучения дисциплины «Постановка мюзикла», студенты должны написать курсовую работу по выбранному мюзиклу и в качестве практической работы поставить отрывок из этого произведения. Отрывок должен включать в себя сцену и музыкальный номер. К курсовой работе также должны быть приложены эскизы декораций и костюмов с образцами материалов для их изготовления.

Этапы подготовки курсовой работы:

1) предъявление студентом руководителю проекта курсовой работы (в нем, как правило, должны быть представлены актуальность, структура работы, замысел, список основных источников для выполнения данной работы, ожидаемый результат);

2) первое предъявление готовой курсовой работы руководителю, с последующей корректировкой курсовой работы (при необходимости);

3) представление итогового варианта курсовой работы руководителю;

4) рецензирование курсовой работы;

5) оценивание руководителем (написание отзыва) курсовой работы;

6) публичная защита курсовой работы.

Рекомендуемый объем курсовой работы 30 страниц, напечатанный на стандартном листе бумаги формата А-4.

Структурными элементами курсовой работы являются:

1. **Титульный лист.**

Титульный лист курсовой работы должен содержать следующие сведения:

- Полное наименование Министерства, ВУЗа, факультета и кафедры
- Название курсовой работы.
- Сведения об исполнители (ФИО студента и номер группы).
- Сведения о научном руководителе (ФИО, ученая степень, ученое звание)

- Наименование места и год выполнения.

2. **Оглавление**

1. Введение.
2. Основная часть.
3. Заключение.
4. Список используемой литературы.
5. Приложения.

Введение должно включать в себя следующие пункты:

- актуальностью выбранной темы;
- изученность вопроса;
- цель исследования;
- задачи;
- объект исследования;
- предмет исследования;
- методы;
- практическая значимость;
- из каких частей состоит работа.

Работа оценивается по четырехбалльной шкале:

5 – «отлично»;

4 – «хорошо»;

3 – «удовлетворительно»;

2 – «неудовлетворительно».

Более подробные требования к курсовой работе можно посмотреть в методических рекомендациях по выполнению курсовой работы.

Диссертации по гуманитарным наукам - http://cheloveknauka.com/metodika-obucheniya-masterstvu-aktera-i-rezhissure-opery#ixzz4RwgZH4gb

Диссертации по гуманитарным наукам - http://cheloveknauka.com/metodika-obucheniya-masterstvu-aktera-i-rezhissure-opery#ixzz4Rwg8NwUb

Раздел 9. Список используемой лмтературы.

1. Актерский тренинг для детей.//Автор-составитель Феофанова И.В. – М. : АСТ: Астрель: Полиграфиздат, 2011. С – 38.

2. Букатов, В.М., Ершова, А.П. Я иду на урок: Хрестоматия игровых приемов обучения: Книга для учителя. – М. : Первое сентября, 2002.

3. Вокруг Гротовского : Коллективная монография. – СПб. : СПбГАТИ, 2009

4. Гиппиус, С.В. Гимнастика чувств. Тренинг актерского мастерства – СПб. : Веды, 2010.

5. Горчаков, Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова. М. : Искусство, 1957.

6. Демидов, Н.В. Творческое наследие: В 3-х т. Т.1: Искусство актера в его настоящем и будущем. Типы актера / Под ред. М.Н. Ласкиной. – СПб. : Гиперион, 2004

7. Ершов, П.М. Технология актерского искусства. М : ТОО «Горбунок», 1992

8. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера. М. : Искусство, 1969.

9. Кипнис, М. Актерский тренинг. Более 100 игр, упражнений и этюдов, которые помогут вам стать первоклассным актером / Михаил Кипнис. – М. : АСТ МОСКВА, СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008.

10. Кнебель, М.О. О действенном анализе пьесы и роли. – М. : Искусство, 1961

11. Корогодский, З.Я. Этюд и школа / Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности». – М. : Советская Россия, 1975.

12. Кристи, Г.В. Воспитание актера школы Станиславского. / Редакция и предисловие Вл. Прокофьева. — М. : Искусство, 1968.

13. Мастерство режиссера / Под общей ред. Н.А. Зверевой. – М. : ГИТИС, 2002

14. Немирович-Данченко, В.И. О творчестве актера : Хрестоматия. Учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений / Авт. статей В.Я. Виленкин. – 2-е изд., доп. – М. : Искусство, 1984.

15. Новицкая, Л.П. Уроки вдохновения / [Ред. Ю.С. Калашников]. – М. : ВТО, 1984.

16. Режиссер работает в школе: теоретические и методические проблемы: Сб. науч. тр. / Под ред. Е.К. Чухман. – М. : Изд. АПН СССР, 1991.

17. Рубина, Ю.И. и др. Основы педагогического руководства школьной театральной самодеятельностью. – М. : Просвещение, 1974.

18. Спектакль в сценической педагогике: Коллективная монография / Отв. ред. Е.Р. Ганелин. – СПб. : СПбГАТИ, 2006

19. Станиславский, К.С. Собр. соч. в 8-ми тт., т.4. – М. : Искусство, 1957.

20. Страхов, А.В. Учебный спектакль в детском театральном объединении //Педагогика искусства, http://www.art-education.ru/AE-magazine, 2010, № 4.

21. Сулимов, М.В. Посвящение в режиссуру / Вступ. ст. Черкасский С.Д. – СПб. : СПбГУ, 2004.

22. Цукасова, Л.В., Волков, Л.А. Театральная педагогика: Принципы, заповеди, советы / Ред. С.В. Цукасов; Предисл. В.И. Михеева; Всуп. ст. А.С. Тимофеевой. Изд. 3-е, доп. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009.

23. Ширяева, В.Г. Самодеятельный школьный театр. Пособие для руководителей театральными коллективами школьников. – М. : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1962.

24. Шихматов, Л.М. Сценические этюды / Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», выпуск II. – М. : Советская Россия, 1966.

25. Русский драматический театр: энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2001

26. Русский театр. 1824-1941. Иллюстрированная хроника российской театральной жизни. – М. : Интеррос, 2006

27. Сарабьян, Эльвира. Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова /Эльвира Сарабьян. – Москва. : АСТ, 2010. – (Золотой фонд актерского мастерства)

28. Сарабьян, Эльвира. Актерский тренинг по системе Станиславского. Речь. Слова. Голос / Эльвира Сарабьян. – М. : АСТ, 2010. – (Золотой фонд актерского мастерства)

29. Создание актерского образа: теоретические основы / сост. и отв. ред. Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – М. : РАТИ–ГИТИС, 2008 – С 62.

30. Сорокин, В.Н. Мизансцена – как пластическое выражение сути драматургического материала / В.Н. Сорокин, Л.Я. Сорокина // Искусство и образование. – 2010. – № 1(63) – С. 19–27

31.Станиславский, К.С. Актерский тренинг. Работа актера над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / К.С. Станиславский. – М. : АСТ, 2009. – С – 345.

32.Станиславский, К.С. Искусство представления / К.С. Станиславский. –СПб : Азбука-классика, 2010. – С – 290.

33. Стреллер, Джорджо. Театр для людей. Мысли, записанные, высказанные и осуществленные / Джорджо Стрелер; пер. с итал. и коммент. С. Бушуевой. – М. : Радуга, 1984.

34. Сушков, Б. Театр будущего. Школа русского демиургического театра. Этика творчества актера / Борис Сушков. – Тула : Гриф и К, 2010.

35. Театр: энциклопедия. – М. : Олма-Пресс, 2002 – С – 63.

36. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / составит. А. Савина. – СПб : Лань, Планета музыки, 2010 – С – 78.

37. Теоретические основы создания актерского образа. – М. : ГИТИС, 2002.

38. Хмельницкий, Ю.О. Из записок актера таировского театра / Юлий Хмельницкий. – М. : ГИТИС, 2004.

39. Хрестоматия по истории русского актерского искусства конца XVIII - первой половины XIX веков: учебное пособие. – СПб : СПбГАТИ, 2005.

40. Чехов, М.А. Тайны актерского мастерства. Путь актера / М.А. Чехов. – М.: АСТ, 2009. – С – 457.

41. Чехов, М.А. О технике актера : антология. – М. : АРТ, 2008.

Раздел 10. Список рекомендуемых интеренет-ресурсов.

1. Энциклопедия : Музыка. Театр. Кино. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/What_takoe_teatr.htm
2. Театральная Энциклопедия. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Teatr/_Index.php
3. Актерское мастерство. – Режим доступа: http://acterprofi.ru/
4. Культура и Образование. Театр и кино // Онлайн Энциклопедия «Кругосвет». – Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino.
5. Античный театр. – Режим доступа : http://anti4teatr.ucoz.ru.
6. Каталог: Театр и театральное искусство. – Режим доступа: http://www.artworld-theatre.ru.
7. Средневековый театр. – Режим доступа: http://art.1september.ru/index.php?year=2008&num=06
8. Западноевропейский театр. – Режим доступа: http://svr-lit.niv.ru
9. Планета театра: [новости театральной жизни России]. – Режим доступа: http://www.theatreplanet.ru/articles
10. Средневековый театр Западной Европы. – Режим доступа: http://scit.boom.ru/music/teatr/Zarybegnui_teatr3.htm
11. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа : http://biblioteka.teatr-obraz.ru
12. Театральная энциклопедия. – Режим доступа : http://www.theatre-enc.ru.
13. История: Кино. Театр. – Режим доступа : http://kinohistory.com/index.php
14. Театры мира. – Режим доступа: http://jonder.ru/hrestomat
15. Театры народов мира. – Режим доступа: http://teatry-narodov-mira.ru/
16. Театральная библиотека: пьесы, книги, статьи, драматургия. – Режим доступа http://biblioteka.teatr-obraz.ru
17. Хрестоматия актёра. – Режим доступа: http://jonder.ru/hrestomat

Учебное издание

Шестаков Алексей Владимирович

Постановка мюзикла

Учебно-методическое пособие