

## ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие по режиссуре составлено для обучающихся специальности 51.02.01 «Народное художественное творчество» с присвоением квалификации: руководитель любительского творческого коллектива, преподаватель и специальности 51.02.02 «Социально-культурная деятельность» с присвоением квалификации: «Организатор социально-культурной деятельности» на основании ФГОС СПО в соответствии с требованиями (к знаниям, умениям, навыкам, профессиональным компетенциям) рабочей программы ПМ.01 «Художественно-творческая деятельность», рабочей программы ПМ. 02 «Организационно-творческая деятельность» и является дополнением к основному учебнику.

Цель реализации пособия — формирование у студентов профессиональных навыков, как во время занятий, так и самостоятельной деятельности. Актуальность данного вопроса обусловлена потребностью в методических рекомендациях по созданию спектакля передвижного театра при минимальной затрате физических, технических и материальных средств. Предлагаемый материал — это попытка систематизировать работу постановщика передвижного театра, с учетом некоторых специфических особенностей подобного рода деятельности. У нас практически нет учебной литературы, связанной с работой передвижного театра; особенностями его режиссуры, и технического обслуживания. Эта область режиссерской деятельности лишь немного описана у разных режиссеров театра и театрализованных представлений. В связи с этим возникла необходимость в создании учебного пособия для студентов — будущих руководителей творческих коллективов, организаторов и постановщиков в области социально-культурной деятельности и народного художественного творчества.

Термин «Передвижной театр» в данном пособии рассматривается как особая форма зрелищного предприятия (в нашем случае — это коллектив преподавателей и студентов), представляющего спектакли в различных территориальных пунктах и имеющий свою специфическую форму сценического существования (музыкально-поэтический спектакль). Это в свою очередь, требует от постановщика знаний неких законов

и особенностей организации его деятельности, начиная от замысла и заканчивая выездом со спектаклем. Представленный нами материал — это теоретические и практические рекомендации (из опыта работы) по подготовке программы, где минимум декораций, костюмов, необходимых технических средств и проч., а особенности режиссуры тесно связаны с понятием «условный театр», основанном на определенных принципах, используемых нами в той или иной мере. Именно по этой причине в первой части пособия (теоретической) рассматриваются такие вопросы как: «Передвижной театр: история, сущность, актуальность»; «Условный театр и основные принципы его режиссуры»; «Специфика драматургии и режиссуры музыкально-поэтического спектакля»; «Особенности технического обслуживания спектакля передвижного театра». В завершении теоретической части прилагается список вопросов (контрольные задания), на которые обучающемуся предлагается дать ответ.

В преддверии 75-летия Великой Победы, во второй части пособия (практической) опубликованы сценарии патриотического содержания, с рекомендациями по их сценическому воплощению. Это музыкальные спектакли передвижного театра колледжа, с которыми наш коллектив выступал в районах нижегородской области и конкурсах регионального и международного уровня.

## **ЧАСТЬ I (Теоретическая)**

### **1. ПЕРЕДВИЖНОЙ ТЕАТР: ИСТОРИЯ, СУЩНОСТЬ, АКТУАЛЬНОСТЬ**

Передвижной театр — театр, показывающий спектакли в различных территориальных пунктах. Передвижными было большинство народных театров (представления средневековых странствующих комедиантов и др.) Как особая форма профессионального зрелищного предприятия передвижные театры создаются в XIX веке во многих странах Европы и Америки.

В России первый передвижной драматический театр («Передвижной театр») — русский театр, существовавший в 1905–1928 годах, был создан Павлом Павловичем Гайдебуровым (1877–1960) и Надеждой Федоровной Скарской (1869–1958) на основе труппы «Общедоступного театра» при Литовском народном доме в Петербурге (1903–1914). Постоянными руководителями и ведущими актерами театра были его создатели. Деятельность театра носила просветительский характер. Выросший из труппы «Общедоступного театра», он продолжал опираться на принципы общедоступности. В сравнении с другими театрами, позволяющими себе роскошные эстетические эксперименты, передвижной театр вынужден был опрощаться. Он пользовался простой декорацией, он не выдвигал на первый план изысканной режиссуры, а сосредоточил свое внимание на актерской игре. Кроме того, театр отличала большая общественная активность — в годы первой мировой войны театр выезжал на фронт, активно выступал в программах земских и благотворительных организаций, устраивал кружки для деятелей народного театра, начал издание «Записок Передвижного театра», собирал вокруг себя многочисленную публику «друзей театра». Его методы создания спектакля-композиции стали активно востребованы в развернувшемся массовом движении за самодеятельный театр.

В Советском Союзе передвижные театры обслуживают города, районные центры, не имеющие своих стационарных театров, рабочие поселки, колхозы и совхозы (Колхозно-совхозные театры). В годы Великой Отечественной войны передвижные театры проводили большую работу в частях Советской Армии

(Фронтальные театры). Передвижные театры различных жанров (драматические, музыкально-драматические, кукольные) существовали почти во всех краях, областях, автономных и союзных республиках. К типу передвижных театров относятся также многочисленные рабочие театры в других, в особенности капиталистических странах<sup>1</sup>.

Сегодня термин «Передвижной театр» в социально-культурной деятельности практически не употребляется или употребляется крайне редко. Возможно, его заменило выражение «выездной спектакль». Но тем не менее, эти самые «выездные спектакли» никто не отменял, они по-прежнему актуальны и востребованы, особенно в преддверии всевозможных праздников (государственных; международных, включенных в российский календарь; праздников городов, районов, сел — административных центров; фестивалей, выставок и ярмарок и проч.). Выполняя те же функции, что и стационарный театр (коммуникативная, информационная, воспитательная, рекреационная), передвижной театр продолжает существовать, потому что вся вышеперечисленная деятельность с момента его возникновения, необходима и в современном обществе. Ничто, никакие экспериментальные форматы, иммерсионные постановки (яркий пример современного высокотехнологичного типа театра, спектакли которого можно слушать, гуляя по определенному маршруту, где декорациями становится сам город, звук дополняет реальность, а действие словно разворачивается вокруг зрителя — МХТ — мобильный художественный театр) не заменят живого человеческого общения, обмена различными настроениями и чувствами. Театр — это такое искусство, в котором человеческая жизнь отображается в наглядном, живом, конкретном человеческом действии. В театре идея, художественное обобщение, смысл произведения находят для себя такое жизненно конкретное, такое наглядное, такое чувственно-убедительное выражение, что кажется, будто это вовсе не спектакль, а сама жизнь. Именно в этом секрет той необычайной власти над человеческими сердцами, которой обладает театральное искусство. И передвижной театр («живой» театр) в этом смысле необходим, актуален, значим, и по сей день, он

---

<sup>1</sup> Театральная энциклопедия. Гл. ред. П. А. Марков. Том IV. — М., 1965.

имеет место быть в учреждениях социально-культурной деятельности и в первую очередь обслуживать те населенные пункты, в которых отсутствует театр стационарный.

На базе нашего образовательного учреждения тоже есть свой передвижной театр со своей историей и особенностями режиссуры его спектаклей. Как правило, это спектакли музыкальные; спектакли-композиции, спектакли-концерты, музыкально-поэтические спектакли, в сюжет которых (это сцены какой-либо пьесы или инсценированные страницы литературного произведения) искусно вплетены концертные номера самых различных жанров и направлений, развивающих действие и в то же время имеющих самостоятельное значение. В основе его драматургии прием монтажа. Режиссура включает большинство принципов и приемов условного театра. Явно выраженный музыкальный ритм. Музыка, свет (цвет) в основе развития действия и художественного оформления спектакля, отсюда — использование своей выносной светотехники и звуковой аппаратуры. Минимум костюмов, декораций (чаще всего это детали), а значит и материальных затрат на постановку. Динамичность — отличительная черта постановок (динамика в исполнительском мастерстве, мизансценах, красках-приспособлениях). Актеры чаще всего играют не одну роль в спектакле. Исполняют тексты от третьего лица, пользуются приёмами брехтовского «эффекта отчуждения», легко перевоплощаясь из одного образа в другой, свободно общаются со зрителем, приобретая тем самым более широкие полномочия (актер действует не только от имени персонажа, но и от своего собственного), выражая одновременно и волю автора, и волю своего поколения. Наибольший интерес вызывают спектакли, состав исполнителей которых представлен не одной специальностью. Так, в 2005 году к 60-летию Великой Победы все специализации колледжа объединили свои усилия и подготовили программу передвижного агиттеатра «Священ союз меча и лиры». Несколько представлений программы прошли с успехом в районах Нижегородской области. 65-летие и 70-летие Победы также были отмечены работой передвижного театра колледжа с участием всех специальностей (сценарии этих постановок опубликованы во второй части пособия). Ежегодными стали детские новогодние, рождественские спектакли, в том числе

интерактивные (более пятнадцати представлений в сезон). В 2019 году, объявленным Годом театра Указом Президента Российской Федерации, передвижной театр колледжа не остается в стороне и принимает эстафету Всероссийского театрального марафона с эстрадным спектаклем «Два века. Страницы театральной пародии».

## 2. УСЛОВНЫЙ ТЕАТР И ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ЕГО РЕЖИССУРЫ

Рубеж XIX–XX вв. — время особенно бурного развития театрального искусства — как его практики, так и теории. Именно в это время появляется и проходит этап своего становления новая театральная профессия — **режиссер**. Реалистический театр или как его еще называют, театр прямых жизненных соответствий приобретает художественно-совершенные формы режиссерских композиций, придающих единство и эстетическую целостность всему произведению театрального искусства — **спектаклю**. В это же время в противовес реалистическому, и особенно — натуралистическому театру, возникает такой термин как **условный театр**, обозначающий еще одно художественное направление в театральном творчестве.

В становлении так называемого «условного театра» в России, основополагающую роль сыграл выдающийся режиссер — **Вс. Мейерхольд**, изучивший такие предельно условные театральные направления как комедия Дель арте и традиционный японский театр — Но и Кабуки. Первое, к чему пришел Мейерхольд — это требование простоты формы воплощения конфликта и образов. Простота стояла на первом месте, которую, по его мнению, можно было выразить при помощи особого мизансценирования тела, системы дикций и интонаций и при помощи нового оформительского принципа.

«В природе всякого театра самое основное — это условная его природа» И поэтому театр не должен заниматься натуралистичным воспроизведением действительности, а должен «сочно» говорить приемами, присущими театру.

Театр Мейерхольда не стесняется быть театром, не только не скрывает своей условности, но и намеренно подчеркнута демонстрирует ее. Слуги просцениума, не скрываясь, перестав-

ляют декорации во время спектакля, не используется больше особый свет для иллюстрации, например, ночи, а в игре актера главными выразительными средствами становятся лицо-маска, «застывший» жест и позы-паузы («стоп-кадры»). Отрицая натурализм, Мейерхольд стремится к «подлинному реализму на базе условного театра. Это значит, что нельзя отрывать форму от содержания».

В реализации же совершенной формы Мейерхольд возлагает ведущую роль на режиссера, как координатора целого, единого организма спектакля. Особое внимание он уделяет именно целостности спектакля. Созданию целого подчинено все — подробнейшая режиссерская партитура, подчинение всего действия единому ритму, которое выразалось в скрупулезном хронометраже всех частей и неукоснительном контроле за его последующим соблюдением. Даже антракт получает дополнительную нагрузку (в идеале его вообще не должно быть, так как перерыв в действии мешает целостному восприятию идей выраженных в спектакле). Но если антракт все-таки необходим, то он не может быть объявлен в произвольном месте и также как и сам спектакль должен быть заполнен определенным действием. В антрактах Мейерхольд использует слуг просцениума и арапчат, которые участвуют и в интермедиях — меняют декорации, помогают персонажам, возвещают о предстоящих событиях. Такой прием преследовал две цели — подчеркивание условности происходящего и сохранение непрерывности действия, что так необходимо Мейерхольду. «Идеи, выраженные в спектакле, должны попадать в сознание зрителя таким образом, чтобы вопросы, которые там ставятся, разрешались в ходе самого спектакля. Ясно, что для всего этого необходима цельность в плане, чтобы можно было отличить главное от второстепенного».

Спектаклям Мейерхольда были свойственны жесткая конструкция, явно выраженный музыкальный ритм, условный, гротесково-утрированный характер персонажей и сближение значимости в происходящих событиях актера играющего и предмета для игры. Это плакатный стиль, где говорит не только слово — пауза, поза и даже предмет не только говорит, но порой «кричит». Но при этом Мейерхольд ведет речь о недосказанности сценического образа, полагая, что постановщик

должен направить зрителя по пути фантазии. «Многих влечет в театр именно эта Тайна и желание ее разгадать. Натуралистический театр, очевидно, отрицает в зрителе способность дорисовывать и грезить, как при слушании музыки» и далее «Художественное произведение должно не все давать нашим чувствам, но как раз столько, чтобы направить фантазию на истинный путь, предоставив ей последнее слово».

В своих постановках Мейерхольд менял приемы, отдельные положения, но основные принципы его искусства сохраняли силу. Это — глубокая современность творчества, выражавшаяся иногда в непосредственных откликах на текущие события и всегда в новом взгляде на различные явления жизни. Это — отношение к зрителю как к соучастнику создания спектакля. Это — отказ от мелочного воспроизведения действительности во имя крупных идейно-художественных обобщений и отсюда — стремление к масштабности характеров, чувств, событий. Это — поэтическое восприятие мира, сказывающееся на всей композиции спектакля и в сценических формах. Это — музыкальность, лежащая в основе всего построения действия. А огромный эмоциональный заряд, вносимый Мейерхольдом в каждое творение, придавал особую остроту столкновениям борющихся в спектакле сил — возникали глубокие контрасты глубоко трагедийных и ярко комедийных сцен, неистового напора и мягкого лиризма. Эти и другие контрасты, сочетаясь сочным воплощением конкретных явлений действительности, помогали Мейерхольду строить то, что он называл «условным театром на базе реализма».

Творческими методами режиссуры Мейерхольда являлись: монтаж, театрализация, социомеханика, (анализ, агитация, биомеханика, социология) музыкальный реализм. Совокупность и взаимодействие развитых форм режиссуры, кинематографический реализм. Мейерхольд отказывался от бытовых подробностей, психологичности, осуществляя не «правду жизни», а правду восприятия жизни художником, под собственным углом зрения. Он был ярким, первым режиссером условного театра, Мейерхольд был мастером внешней формы зрелища. Одно из проявлений условного театра тяготение к театру площадному, народному.

## **Принципы и приемы режиссуры Вс. Мейерхольда**

**1. Принцип карнавализации.** Использование приемов площадного балагана, цирка, пантомимы с их буффонадой, фарсом, сатирой, иронией и эксцентричным эпатажем; разделение персонажей на положительных и отрицательных; острая характерность образов; прием метафоры, гротеска как средства выразительности. Прием использования натуралистических деталей, сближающих деталей, сближающих театр с жизнью (подлинные материалы в декорациях, пиротехнические эффекты, натуральность и нагота приемов игры с натуральными вещами).

**2. Принцип злободневности, актуальности.** Прием приспособления текста к текущему дню, включение в режиссуру представления событий жизни и хроники дня. Действие в разговоре.

**3. Принцип активизации зрительного зала.** Призывы, лозунги, брошенные в зал с целью воздействия на зрителя. Прием разжигания зрительного зала с помощью актероважигалок, направляющих реакцию зала и превращающих зрителей в соучастника спектакля. Прием перенесения сценического действия в зрительный зал для активного вовлечения в него аудитории (митинг, игра). Отсутствие оформления сцены для сосредоточения. Зрелище для народа — есть зрелище самого народа. Ритмика монологов.

**4. Принцип поляризации жанров.** Нет чистых жанров, есть жанр авторов, жанр режиссера, жанр актера. Прием восприятия коллектива как части массы.

**5. Принцип эпизодного построения.** Мейерхольд употреблял спектакль концерту (прием применения экрана с ремарками в виде лозунгов, названий эпизодов с целью нарушения механического восприятия событий). Ассоциативный и параллельный монтаж.

**6. Принцип поэтического преобразования действительности.** Гипербола в подтексте, применение кинопроекции, прием подачи реплик отдельных персонажей и вещей хором. Парадоксальность в трактовке сцен и образа для разрушения, сложившегося стереотипа восприятия. Прием контраста музыки с действием, усиливающий эмоциональное воздействие.

Применение музыкальных лейтмотивов, свет — становится одним из главных выразительных средств.

Мейерхольд всегда стремился к демократизации искусства, театрализованных представлений и искал новые формы. Он предложил такие зрелищные формы: спектакль-митинг, спектакль-обозрение, памфлет, оратория, реквием, спектакль-агитацию, агит-скетч и др. Творческое наследие Мейерхольда вызывает интерес и сейчас как в нашей стране, так и за рубежом<sup>2</sup>.

### **3. СПЕЦИФИКА ДРАМАТУРГИИ И РЕЖИССУРЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ**

Многообразие сценических форм существования (драматические спектакли, мюзиклы, театрализованные представления, интерактивные спектакли, эстрадные спектакли, спектакли-концерты, гала-концерты и проч.) диктует и свои законы в выборе соответствующего драматургического решения. Например, музыкально-поэтический спектакль предполагает включение в канву сценария произведений художественной литературы — поэзии, прозы, публицистики, инструментальной музыки, хореографии, хорового и сольного пения, взаимодополняющих и усиливающих восприятие друг друга. Несмотря на присутствие в спектакле поэзии и музыки само название формы — музыкально-поэтический спектакль — не следует понимать в таком буквальном смысле. Поэтический — это отчасти поэтическое восприятие мира, сказывающееся на всей композиции спектакля и в сценических формах, а музыкальный — музыкальность, лежащая в основе всего построения действия.

Работа над созданием музыкально-поэтического спектакля, начинается с написания его сценария, композиционное построение которого подобно театрализованному представлению, смыкается с творческим монтажом. Монтаж связан здесь с содержательной сущностью произведения, когда при сближении и соединении разнородного материала, на стыках его создаются новые оттенки смысла, углубляется содержание, за-

---

<sup>2</sup> Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях. — М., 1968.

остряется смысл куска, эпизода. Так, монтажный прием «стыка», служивший поначалу лишь техническим средством соединения художественных текстов (стихотворных и прозаических), становится художественным приемом, способствующим более углубленному, порой философскому переосмыслению текста.

Но творческий монтаж имеет место и в кино, и в художественной прозе, и в драме, и в стихах, и нет оснований только по этому свойству соединять воедино разные виды и роды искусства.

Структура музыкально-поэтического спектакля, как и любого театрализованного представления, определяется по главным своим составным элементам, она также состоит из номеров и эпизодов. Но специфика именно данной формы проявляется в том, что номера в ней особенно тесно стыкуются друг с другом и создается впечатление их слитности, а порой даже размытости. Это, в сущности, так и есть. Монтаж здесь преобладает, царит над всем, и он диктует в большинстве случаев именно такую слитность. Музыкально-поэтический спектакль рассчитан не на одного, а на многих и разного плана актеров и исполнителей, а часто в нем принимает участие и несколько художественных коллективов. В подобном современном спектакле широко используются все средства выразительности современных искусств, и это не может не определять ее видовую специфику. Главнейшие отличительные, именно видовые особенности здесь совершенно точно отражены в самом названии, о которых было упомянуто выше<sup>3</sup>.

Рассматривая работу режиссёра над замыслом музыкально-поэтического спектакля, можно с уверенностью сказать, что в замысле найдут отражение основные признаки, присущие классическому драматическому произведению: конфликт, сюжет, композиция.

Драматическое действие, решаемое в художественных образах, отражает движение действительности во всех её противоречиях и взаимосвязи, а драматический конфликт, построенный

---

<sup>3</sup> Чечетин А. И. Основы драматургии театрализованных представлений: Учебник. — 3-е изд., стер. — СПб.: Изд-во «Лань», Изд-во «Планета музыки», 2016.

на борьбе и столкновении героев, движет развитие сюжета. Природа конфликта в музыкально-поэтическом спектакле многогранна, и борьба героев разворачивается через столкновение идей, мировоззрений, мнений, характеров. Поиск и нахождение сюжета или сюжетного хода композиционного построения конкретизируют решение замысла.

Поиск художественного зримого образа будущей постановки становится следующей важной составляющей в конструкции сценарного замысла. Художественный образ формируется в недрах фантазии и может быть выражен в театральной символике через метафору, когда музыка, свет, цвет становятся лейтмотивом, создавая ту или иную атмосферу через аллерию, когда удачно выбранный символ становится основным смыслом спектакля.

Толчком к рождению художественного образа музыкально-поэтического спектакля может послужить подробное и глубокое знакомство с личностью героев, поиск характеристик собирательных образов, находка интересного документа, увиденный фильм, спектакль, прочитанная книга, внезапно поразившее воображение режиссёра событие, факт. То есть, весь окружающий мир. И чем глубже знание этого мира, чем богаче жизненный опыт, чем любознательнее и внимательнее взгляд постановщика, тем шире его возможности в нахождении художественной выразительности постановки. И здесь автора подстерегают подводные рифы творчества — штампы, — однажды найденное и неоднократно повторенное художественное решение программы. Сложность поиска режиссёром художественной выразительности на уровне замысла заключается в умении отказаться от ранее найденных решений, поиска новых, порой нетрадиционных решений образности, умения различить в хорошо знакомых предметах и явлениях неповторимое своеобразие, оригинальную сущность. Художественный образ музыкально-поэтического спектакля создается на основе синтеза фактов жизни и фактов искусства, документов, реальных героев, событий, произведения искусства в единое зрелище, в котором образность становится доминантой донесения идейно-тематического замысла. Свет, цвет, музыка, пластика, свето-, звукотехника, документы, письма, кадры кинохроники, герои, их переживания, явления природы, соци-

альные катаклизмы, художественно-декоративное решение становятся яркими мазками общей палитры авторского воображения в его стремлении донести художественный образ программы до зрителей. Режиссёр мыслит образными категориями, он «прокручивает» в мыслях зримые образы, ориентируясь на привлечение различных служб, предполагая решение организационных вопросов<sup>4</sup>.

На протяжении многих лет нашей совместной преподавательской и творческой деятельности в колледже сформировалась уже своя своеобразная форма музыкальной постановки, в которой просматривается синтез самых разных приёмов, собственных самым разным театральным жанрам. Но основа ее, ядро всего — синтез драматического (сюжет — сцены какой-либо пьесы или инсценированные страницы повести, романа, поэмы и проч.) и музыкального искусства, где музыка наравне со словом (литературой) управляет драматическим действием. Через музыку можно вычитать сценический текст спектакля, она дает шифр к определённым художественным образам. Музыка в спектакле, как правило, самых различных жанров и направлений — это и романсы, и звуки природы, эстрада и народные песни. Музыка и контрастирует с обыденной речью, и вбирает её в себя как одну из красок, они взаимопроникают, формируют дополнительный объём, расширяющий рамки обычного драматического спектакля. В наших спектаклях своеобразна аранжировка песен давно всем любимым, но звучащим в новой нестандартной интерпретации, как в хоровом, так и в ансамблевом и сольном исполнении. Все элементы спектакля создают совершенно новый театральный язык, новую форму, которая, безусловно, интересна как любителям музыки, так и театра разных возрастных категорий и социальных групп.

#### **4. ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИЧЕСКОГО ОБСЛУЖИВАНИЯ СПЕКТАКЛЯ ПЕРЕДВИЖНОГО ТЕАТРА**

Техническое обслуживание спектакля передвижного театра включает в себя его **звукотехническое** и **светотехническое** обеспечение. Поэтому в данном разделе представлена

---

<sup>4</sup> Шароев И. Г. Методика создания сценария для культурно-досуговой программы. — М.: Просвещение, 2001.

классификация технических средств, возможности и основные технологические приемы их использования при постановке спектакля.

## **ЗВУКОТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ**

**Звукотехнический комплекс (ЗТК)** состоит из системы озвучивания сцены и независимо от ее размеров, всегда содержат в себе одни и те же основные функциональные элементы.

1. Микрофоны и соединительные кабели, с помощью которых микрофоны подключаются к отдельным входным каналам микшерного пульта.

2. Микшерный пульт

3. Усилители мощности, на которые подается смешанный сигнал с главного выхода (Мастер-выход) микшерного пульта.

4. Излучающие акустические системы, располагаемые в озвучиваемом помещении и подключаемые к выходам усилителей мощности.

### **Основные компоненты звукового решения спектакля**

Условно звуковое решение можно представить в виде трех блоков:

- блок выбора параметров и характеристик звука (физические, энергетические, психофизические);
- блок выбора художественных приемов;
- блок выбора конкретного звукового материала.

Каждый из трех блоков имеет свои компоненты звукового решения, использование которых позволяет создавать интересные решения.

### **I. Выбор параметров и характеристик звука**

**1. Громкость звука.** Выбор громкости звука любого материала в спектакле должен быть во всех случаях мотивирован. В зависимости от восприятия звука в зале различают очень слабую, слабую, среднюю и сильную громкость. Особенно осторожно надо подходить к выбору сильной громкости. Сильная громкость оправдана, например, при исполнении гимнов, в ударных, очень кратких мгновениях эпизода, требующих воздействия на зрителя мощным звуком — звуком колокола-набата, грома, разрыва снарядов и т. д. Очень громко на откры-

тых пространствах стадиона может прозвучать и песня, например при открытии и закрытии спортивных игр.

В ряде случаев увеличение громкости звука может восприниматься как признак угрозы, повышенного возбуждения и, наоборот, ослабление звука — как признак успокоенности и доверия.

**2. Высота (основной тон) звука.** При воспроизведении следует различать очень низкий звуковой тон (область частот 20–40 Гц), низкий (30–100 Гц), средний (100–500 Гц), высокий (3–5 кГц).

При выборе высоты исполняемого материала необходимо учитывать, что низкие тона создают мрачное, тяжелое настроение; в ряде случаев они характеризуют грандиозность и силу явления, опасность (гром, взрыв и т. д.), а исполнение на высоких тонах придает звуку прозрачность, легкость.

**3. Тембр.** Тембр присущ любым натуральным звучаниям и тесно связан с обертонами, возникающими одновременно с основным тоном (высотой звука). Тембр звучания является выразительным средством звукового решения. Тембр способен придать основным тонам оттенок нежности, теплоты, угрозы, страха и т. д.

С появлением прибора, способного изменять частотный спектр сигнала на определенных частотах, — эквалайзера — появилась возможность в настоящее время изменять тембр звучания. С помощью эквалайзера можно также увеличить разборчивость, например, мужского голоса в какой-то части эпизода, сделать усиление на частотах 600–1000 Гц — голос в этом случае прозвучит ярче. Для выделения женского голоса необходимо сделать усиление на частоте 1–1,5 кГц.

**4. Направленность звука.** По направленности звуки различают:

- ненаправленные (нелокализованные) звуки;
- локализованные звуки в определенном месте;
- перемещающиеся в пространстве звуки.

*Ненаправленный звук*, идущий, например, из динамиков звукового портала, бельэтажа и т. д., не создает у зрителей впечатления его локализованности в какой-то точке зала — звук идет как бы со всех сторон, зритель как бы погружен в звук.

*Локализованный* звук используют в случаях, когда хотят подчеркнуть его направленность с определенной стороны, точки. Так, воздействие на зрителя будет многократно увеличено, если из старого патефона, стоящего на сцене, именно из этой точки, где установлен специальный динамик, будет раздаваться звук старой мелодии. При размещении динамиков в оркестровой яме создается впечатление, что звук идет именно оттуда, что там размещен оркестр.

*Неприятное ощущение дискомфорта создается, если звук идет сзади сидящего человека или сбоку; ввиду этого выбор направленного звука должен быть строго мотивирован.*

**Перемещение звука в пространстве** может быть получено переключением акустических агрегатов в зале. Возможность перемещения локализованного звука с помощью коммутации динамиков зала (динамиков бельэтажа, люстры и др.) помогает получать так называемый эффект панорамирования перемещения в зале объекта — звук самолета, автомобиля, трактора, телеги и т. д.

**5. Динамика звука** связана со скоростью изменения его громкости или частотного диапазона. Можно медленно, плавно и торжественно ввести в зал какое-то музыкальное произведение, можно резким скачком, что будет зрителем интерпретироваться иначе, чем при медленном вводе.

Изменение высоты звука воспринимается по-разному. Так, быстрое изменение высоких звуков создает впечатление быстрого движения (свист ветра) или малых размеров источников звука (писк комара); быстрое изменение низких звуков вызывает беспокойство, тревогу, страх.

Со скоростью изменения звука связаны две его характеристики: темп и ритм. *Темп* изменения звука характеризуется скоростью, или исполнением музыкального произведения, или воспроизведением каких-либо шумов. Например, веселые, энергичные музыкальные произведения требуют быстрого темпа, а торжественные и печальные — медленного темпа. Изменение темпа настораживает зрителя; оно может означать, что действие переходит в другую стадию.

*Ритм* представляет собой временную организованность, выражающую соотношение длительностей отдельных звуков, их периодичность, отмечаемые усилением. Ритмический рису-

нок музыкального произведения не только может определить характер танца, ритм труда, но и способен то выражать состояние беспокойства (ритм барабанного боя), то передавать высокую торжественность (колокольный перезвон).

Используя ритм и динамику при игре на ударных инструментах, можно выразить высшую степень возбужденности.

**6. Время звучания** определяется требуемым временем воздействия звука на психику зрителей. Так, если при использовании звука в функции создания предлагаемых обстоятельств (например, вокзала, с которого уезжает герой постановки) достаточно фонограммы с шумами, транслирующейся около 1 минуты, то для того, чтобы передать сложную гамму чувств героя с помощью музыки, может потребоваться 2–3 и более минут.

## II. Блок выбора художественных приемов

**1. Фактура звука.** Выбор фактуры звука представляет собой выбор материала, из которого будет создана звуковая среда. Различают следующие фактуры звука: музыка, голос, шумы, шумомузыка, трюковые звуки (имитационные звуки), тишина.

Остановимся несколько подробнее на каждой из фактур звука.

- **Музыка** — важнейшая фактура звука для постановщика. Она может придавать эпизоду, мероприятию в целом наибольшую эмоциональную окраску, заменять экспрессию слова. Песня (куплет) может объяснить смысл происходящего на сцене. Музыка способна вызывать ассоциации движения, света, пространства.

- **Голос** в мероприятии используется в виде реплик, диалога, речи, закадрового голоса, «мыслей вслух», слов автора и т. д., что придает новую эмоциональную и психологическую окраску сцене.

Слово расширяет и углубляет информативное содержание и эмоциональную нагрузку постановки, создает образное обобщение, выражает идеи произведения.

- Понятием **«шумы»** принято определять все звуки, которые не относятся к категории музыкальных и не являются человеческой речью. Оно настолько широко и всеобъемлюще, что правильно было бы характеризовать их как постоянное

проявление самой жизни в ее многоголосном и многозвучном выражении.

- Иногда и речевые элементы могут формировать звукозрительные образы, работая как шум. Например, звук ликующей толпы или крики негодования, звук голосов, переходящий в гул: в нем нельзя разобрать отдельных слов, но четко можно уловить характер, настроение происходящего.

**Шумомузыка.** Между шумом и музыкой нельзя поставить четких границ. Так, например, звучание колокола принято считать шумовой фактурой, но издавна известны музыкальные звоны, близкие к шумомузыке. В настоящее время режиссеры и звукорежиссеры широко используют шумомузыку.

- **Тишина.** Это такая фактура звука, при которой физические параметры звука равны нулю. Однако психологическое воздействие этой фактуры трудно переоценить. Тишина является мощным средством передачи мыслей и чувств героев и авторов.

Во время спектакля можно специально убрать звук, и зрители перестают слышать фонограмму, а действие продолжается. Это сразу настораживает, вызывает тревогу, причем, чем дольше пауза, тем большую тревогу она вызывает.

- **Трюковые записи.** Желание придавать звукам эмоционально-драматическую образность заставляет использовать оригинальные формы звука — звук с искаженным частотным диапазоном (транспонирование звука), ритмом исполнения и т. д.

Большой эффект имеют утрированные простые звуки; например, звонок: он может стать тревожным, смеющимся. Звук приобретает смысловое значение. Особенно часто в постановках используются трюковые записи для получения звучания старого рупорного громкоговорителя, старого патефона, разговора по телефону, сказочных голосов, бешеного темпа танца.

**2. Звуковые планы.** Звуковые планы различаются по отношению к условному зрителю — расстоянию до зрителя: близкий (крупный) план, средний план и отдаленный план.

Близкий звуковой план получают при записи, когда микрофон размещен в 10–15 см от исполнителя. Звучание приобретает интимную, доверительную окраску. Текст произносится негромко, почти шепотом.

Близкий звуковой план может быть использован в постановке в редких случаях. Когда, например, надо акцентировать слушателя на какой-либо детали, проскользнувшей в голосе тревоге, издевке или выделить из шумов, например, щелчок затвора фотоаппарата, показав акцентом, что действующее лицо раскрыто, и т. д. В некоторых случаях крупным планом может быть дан внутренний монолог героя, изредка — текст от автора.

Средний план — наиболее используемый в постановках.

Отдаленным планом в основном пользуются, когда необходимо дать фоновую музыку (шумы), создающую обстоятельства действия или просто ненавязчивое сопровождение его.

С помощью звуковых планов звукорежиссер может «нарисовать» необходимую звуковую картину.

### III. Блок выбора конкретного звукового материала

Звуковое сопровождение спектакля делается индивидуально. Под каждый сценарий, пьесу готовится свой набор музыки и шумов, подчеркивающий или скрашивающий тот или иной момент сцены, эпизода, чтобы в итоге получить гармоничную картину визуального и звукового действия на сцене.

*Звукотехнический комплекс (ЗТК), обслуживающий спектакли нашего передвижного театра, включает в себя, как правило, одни и те же основные функциональные элементы:*

- **2 двухполосных акустических систем Electro-Voice ELX115P** представляет собой активную, двухполосную акустическую систему. Линейка акустических систем Live X прекрасно проявляет себя на большой сцене, эти системы надежны и эффективны при активной эксплуатации и туровой работе. **Мощность пиковая, Вт: 1000;**

- **2 сценических монитора — Electro-Voice ZLX-12P** двухполосная, активная акустическая система. Мощность системы составляет 250 Вт (RMS), пиковая мощность — 1000 Вт;

- **2 активных сабвуфера Electro-Voice ELX118P.** Эту акустику можно использовать как отдельно, для усиления низкочастотного диапазона, так и вместе с двух- трехполосными системами. Мощность сабвуфера составляет пиковая — 1600 Вт. Линейка акустических систем Live X прекрасно проявляет себя

на большой сцене, эти системы надежны и эффективны при активной эксплуатации и туровой работе;

- **Радиомикрофоны — 6 штук — SHURE BLX24RE/B58 M17** — вокальная радиосистема профессионального класса из линейки BLX®, позволяющая передавать аудио сигнал с помощью беспроводного соединения, сохраняя высочайшее качество звука;

- **Театрально-хоровые микрофоны — 4 штуки — SHURE MX202B/C** — это миниатюрный театрально-хоровой микрофон с кардиоидной направленностью. Микрофон с гибким креплением «MicroflexMX200» компании Shure предназначен для озвучивания хоров и выступлений артистов на сцене. Как правило, этот тип микрофона размещают над головами исполнителей. Микрофон имеет высокую чувствительность и весьма широкий частотный диапазон 50–17000 Гц. Это позволяет использовать микрофон как при озвучивании на концертах, так и в профессиональной студийной записи. Микрофон оборудован гибким креплением, типа «гусиная шея», длина которого составляет 10 см.;

- Микшерный пульт **BEHRINGER X32 PRODUCER** — цифровой программируемый микшерный пульт;

- **4 стойки-треноги** для сценического оборудования.

## **СВЕТОТЕХНИЧЕСКОЕ ОБЕСПЕЧЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ**

Как упоминалось выше, в наших спектаклях, имеющих условный характер, свет является одним из важнейших элементов выразительного языка режиссуры. Поэтому в данном разделе особое внимание уделяется светотехническому обеспечению и современным световым театральным приборам.

Итак, светорегулирующая аппаратура, световые приборы и силовое электрооборудование постановочного света составляют *светотехнический комплекс (СТК)* зала.

**Основными задачами СТК являются:**

- создание условий видимости на сцене, освещение вертикальных и горизонтальных плоскостей, живописных задников, декораций и т. п.;

- подсветка и высвечивание декораций;

- получение необходимого цветового решения за счет оптического смешения основных цветов;

- создание световых декораций (светопроекций);
- создание световых имитаций природных явлений (рассвет, закат, северное сияние и т. д.);
- создание фона действия (море, горы, лес и т. д.);
- подчеркивание светом сюжетных поворотов и композиционных построений сценического действия (главных героев, появление новых лиц, переключение внимания зрителей и т. д.);
- создание сценических иллюзий (расширение и углубление сцены, смещение планов, движение неподвижных предметов, геометрические иллюзии, цветовые иллюзии и др.);
- создание отдельных лучей, бликов;
- создание световых эффектов.

Перечисленные задачи решаются с помощью различных видов освещения и специальных технологических приемов.

### **Современные световые театральные приборы**

*Театральные световые приборы подразделяются на две основные группы: светильники и прожекторы.*

*Театральный светильник* — прибор, предназначенный для рассеянного освещения.

*Театральный прожектор* — прибор, предназначенный для направленного освещения. В конструкции прожектора предусматривается фокусировка и расфокусировка лампы для создания большего или меньшего угла рассеивания светового пучка.

Светильники и прожекторы классифицируют по ряду специальных признаков. Рассмотрим классификацию светильников по месту установки в пределах сцены, с которой наиболее часто приходится сталкиваться. По этой классификации светильники делятся на четыре группы.

**Первая группа** — софитные светильники, которые подвешиваются к софитам (отсюда и их название). Софиты представляют собой металлические фермы, а в большинстве учреждений СКД — просто трубы длиной в несколько метров (3–4). Иногда софиты крепятся прямо к потолку (верхним конструкциям) сцены на расстоянии около 1 метра и размещаются параллельно рампе по игровым планам сцены. Расстояние между софитами — 2–3 метра; их число зависит от размеров сцены, но, как правило, не превышает четырех — по числу игровых планов на сценах. Перед каждым софитом со стороны

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)