Государственное профессиональное образовательное учреждение Тульской области «Тульский областной колледж культуры и искусства»

**Лекционный материал**

**по ПМ 01. МДК 01.01. Раздел Режиссура**

**по теме:**

**«Понятие жанра и его воплощение на сцене»**

Преподаватель: Рогова С.В.

Тула, 2020 г.

**Содержание**

1. **Методический блок………………………………………………....3**
2. **Информационный блок………………………………………….....4**

**1. Понятие жанра……………………………………………………….4**

**2. Характеристика жанров……………………………………………5**

**3. Воплощение жанров………………………………………………..11**

**3.1. Воплощение жанра в актерской игре……………………………11**

**3.2. Жанр спектакля и его пластико-ритмическая форма………...17**

**3.3. Жанровое решение пространственно-звукового**

 **образа спектакля…………………………………………………...17**

**3.4. Принципы воплощения жанров (по Н. Щербине)……………..21**

**III. Блок контроля. Практическое задание…………………………32**

**Список литературы…………………………………………………….....33**

1. **Методический блок**

Данная разработка предназначена для студентов 3 курса специальности 51.02.01 «Народное художественное творчество» по виду «Театральное творчество», а также может быть использована преподавателями режиссуры.

Разработка содержит лекционный материал и практическое задание для закрепления полученных знаний.

Понятие жанра и особенности его воплощения в спектакле– один из самых сложных разделов предмета Режиссура, изучаемого в рамках профессионального модуля 01. Художественно-творческая деятельность.

Цель: изучение особенностей жанров и способов их воплощения в спектакле.

Ожидаемые результаты:

- использование полученных знаний для анализа жанра пьес;

- использование полученных знаний для анализа жанровых особенностей просмотренных спектаклей;

- воплощение жанровых особенностей в актерской игре, сценографическом решении, музыкально-шумовом оформлении своих режиссерских работ.

1. **Информационный блок**
2. **Понятие жанра**

**Зачем** нужен жанр? Для того, чтобы театр и зритель могли правильно понять друг друга.

«Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, **угол зрения** автора на действительность, **преломленный в** **художественном образе**, и есть жанр». Эти слова крупнейшего режиссера XX столетия **Г.А. Товстоногова** очень точно характеризуют взаимосвязь, существующую между личностными качествами художника (его мировосприятием, убеждениями, темпераментом - «угол зрения») и теми профессионально-технологическими средствами («художественный образ»), которыми он пользуется, стремясь к наиболее действенному воплощению своего замысла.

**Г.Н. Бояджиев**: «Жанр спектакля определяется двумя посылками: с какой целью и каким образом воздействует театр на зрителей. Жанровое решение пьесы устанавливает своеобразный эмоциональный приказ, которому театр в данный вечер подчиняет публику, настраивая ее на определенный лад».

Это активное начало воздействия на зрителя практически не учитывается ни одним из существующих определений жанра в драматическом искусстве. Между тем, взглянув на жанр с точки зрения психологии зрительского восприятия, можно легко увидеть, что для большинства пьес, которые принадлежат к какому-либо одному жанру, более или менее общим будет **характер** **реакции на события пьесы** со стороны зрителя. Исходя из этого наблюдения, можно предположить, что основным критерием, позволяющим узнать жанровую принадлежность пьесы, является не тот или иной элемент ее драматургической структуры, а **тенденция** **к установлению** **определенного типа зрительского сопереживания действию.**

1. **Характеристика жанров**

**Трагедия**

Этот жанр имеет тенденцию к максимальному вовлечению зрителя в процесс сопереживания. Действительно, чувства «страха и сострадания» можно вызвать только активным **зрительским сопереживанием герою пьесы**. Зритель в своем воображении должен слиться с ним или, как теперь принято говорить, должен **идентифицировать** себя с героем.

* Предпосылки к подобному сопереживанию заложены уже в таком построении трагедии драматургом, когда мир пьесы представлен как бы **через призму восприятия событий ее главным героем**.
* Созданию эффекта сопереживания способствует и сам характер героя трагедии, который обязательно является **личностью незаурядной**, вызывающей к себе определенное отношение зрителя (восхищение, удивление).
* Герой этот оказывается в таких условиях, когда сами события и обстоятельства заставляют его, захваченного какой-либо страстью, неукоснительно стремиться к **одной-единственной цели**.
* Судьба героя трагедии должна быть такой, ее сюжет таким, что все происшедшее обязательно представляется зрителю **горестным, печальным, ужасным.** **Смерть** героя совсем не обязательно должна быть единственно возможным исходом трагедии. Одним из возможных исходов для трагического героя может быть его **изгнание**. Действительно, уже древним изгнание из отечества представлялось событием не менее трагическим, чем физическая гибель.
* Масштаб конфликта должен быть настолько **общественно значим**, что ему обязательно обеспечивается абсолютно серьезное внимание зрителя. Этому способствует прием, который можно назвать обязательным эффектом **публичности событий трагедии** (присутствие хора при всех, даже интимных эпизодах). В дальнейшем функцию хора берут сторонние наблюдатели событий: горожане, стражники и т.д.
* Зрителю заранее известно о **трагической природе развязки.** Это художественный прием, создающий необходимое для трагедии напряжение. По ходу действия судьба героев предсказывалась оракулами, богами, жрецами. И нет во всей истории трагедии ни одного случая, чтобы предсказание не сбылось.
* Язык, которым изъясняются персонажи любой трагедии, изобилует всеми приемами **поэтической образности**, поднимающими происходящие в пьесе события на высоту поэтического обобщения. **Ритм** играет роль эмоционально-заразительного фона, существенно влияющего на весь характер восприятия зрителем событий трагедии.
* У зрителя создается установка эмоционального предчувствия трагической развязки. Естественно (в силу **сопереживания и сочувствия герою**), зритель не желает этой развязки, что и составляет основу эмоционального противоречия восприятия трагедии. Развязка наступает, и боровшиеся до сих пор противоположные эмоции зрителя разрешаются в эстетической реакции, во взрыве **катарсиса**.

**Комедия**

Л.С. Выготский пишет: «Комедия ... свой катарсис заключает **в смехе зрителя над героями**... Здесь совершенно явно **разделение зрителя и героя** комедии: герой комедии не смеется, он плачет, а зритель смеется. Получается явная двойственность. В комедии герой печален, а зритель смеется, или наоборот: в комедии может быть печальный конец для положительного героя, а зритель все же торжествует».

В момент своего рождения комедия выразила отстраненную авторскую позицию, ставящую зрителя в положение **судьи** по отношению к демонстрируемым событиям и персонажам.

* В любой комедии ярко прослеживается один и тот же принцип: обнажение драматургом **несоответствия изображаемого** явления положительному общественному **идеалу**, результатом чего и оказывается смех зрителей над героями пьесы.
* **Зритель** комедии в большинстве случаев ставится драматургом в позицию как бы **«над» событиями и героями**, благодаря чему он получает возможность воспринимать и страшные вещи как комические.
* Автор позволяет зрителю комедии **знать несравненно больше** того, что известно ее героям.
* Основным признаком комедии является (воспользуемся термином Бертольда Брехта) **«очуждение»** ее содержания по отношению к воспринимающему зрителю. Такое очуждение создается всеми приемами комедиографии: обнажением несоответствий, преувеличением и гротеском, пародированием и, наконец, различными языковыми средствами - остротами, каламбурами, иносказаниями.
* Чем чище жанровая структура комедии, тем более активно **деформирует** драматург **реальность**, переплавляя ее в художественный образ высшей степени обобщенности и условности. Недаром наиболее «чистая» по жанровой природе комедия - это комедия **масок**. Гиперболизация черт характера - комедия **характеров**, комедия **положений** – нагромождение событий и происшествий, бытовая комедия отличается гиперболизацией условий и характерных **черт быта** героев, **фарсу** присущи грубость, однозначность, яркое осмеяние примитивных, большею частью плотских проявлений человека.
* **Условность** средств изложения жизненного материала, свойственная сатирической комедии, **ироническое отношение** автора к героям и обстоятельствам, делают сопереживание зрителя персонажам просто невозможным.

Более сложный тип сатирической комедии представляют такие произведения, где присутствует герой (**Чацкий, Фигаро**), чье отношение к окружающей его действительности совпадает с авторским. Здесь зрительское сопереживание герою (именно благодаря близости его взгляда на мир с авторской точкой зрения) не разрушает общего характера восприятия комедии. Всякое «потепление» отношения драматурга к персонажам пьесы и к их судьбам вызывает использование автором элементов, способствующих возникновению зрительского сопереживания. Однако, несмотря на возникающие при этом лирические, романтические, героические, порой, печальные ноты, комедия не теряет своей способности вызывать зрительский смех самого различного характера.

Совсем особую разновидность комедии представляет ее героико-романтическая форма («**Сирано де Бержерак» Ростана**). Автор смотрит здесь на действительность глазами своего главного героя, сочувствие которому абсолютно. Но **зло** в героической комедии достаточно карикатурно, смешно и, главное, преодолимо. Герой относится к своим противникам беззаботно-насмешливо, совершенно уверенный в своих силах и в своей победе. И зритель вместе с ним осмеивает зло, он верит в победу своего любимца.

**Трагикомедия**

Трагикомедия представляет собой самостоятельный жанр, выражающий особое - трагикомическое - мироощущение, возникающее в обществе в результате **кризиса идеологий**, который является обычным следствием ломки существующих социальных условий. Трагикомическое мироощущение всегда связано с чувством **относительности существующих критериев**: моральных, социальных, политических, философских. Основы миропонимания, незыблемые в трагедии и комедии, в трагикомедии оказываются шаткими, неустойчивыми или полностью размытыми.

* Трагикомедия не просто механически соединяет элементы трагедии и комедии в одном произведении, а представляет собой целостный жанровый организм, основным признаком которого служит тот факт, что мы **не можем выявить в нем тенденцию к созданию стабильной установки** **зрительского восприятия.**
* События и характеры, оцениваемые зрителем как **трагические, неожиданно оборачиваются комической стороной,** и - наоборот.
* Создание такого двойственного взгляда на мир пьесы, когда зритель, **сочувствуя герою**, видит действительность его глазами, но в то же время получает возможность **отстраниться от процесса сопереживания и иронически оценить ситуацию.**
* Трагикомической фигурой может быть лишь тот герой, чья трагичность обусловлена его же собственной комичностью, Непревзойденным примером истинно трагикомического характера остается бессмертный **Дон Кихот**.
* Достижение трагикомического эффекта возможно лишь в результате активного выражения авторского отношения к героям и событиям пьесы. Это требует создания характеров и формы произведения значительной степени художественной **условности**. Настоящая трагикомедия создает свой особый мир, подчиняющийся законам трагикомического мировосприятия и не претендующий на достижение иллюзорного жизнеподобия.

**Драма**

Если трагедия имеет тенденцию (путем создания эффекта сопереживания) поставить зрителя в позицию **участника** событий, комедия (путем очуждения) - в позицию **судьи** (а трагикомедия стремится к синтезу этих двух тенденций), то драма имеет ярко выраженную тенденцию поставить зрителя в позицию **объективного** **свидетеля**. Такая позиция исключает идентификацию взгляда зрителя на мир пьесы с взглядом одного из героев (подобно сопереживанию при восприятии трагедии) и с авторским субъективным взглядом (подобно «очуждению» при восприятии комедии).

Позиция объективного **свидетеля** происходящих событий, изложенных таким образом, что все случившееся в пьесе воспринимается как факт реальной действительности («все, как в жизни»), - главная отличительная особенность драмы в ее наиболее «чистых» формах.

* Социальная **конкретность** **обстоятельств**, и подробная **разработка характеров** героев драмы, и доскональное описание в ней **условий быта и среды.**
* Освоение особенностей **разговорной речи** и внедрение в ткань пьесы бытовых оборотов, неправильностей, присущих разговору различных социальных групп, прочих «нарушений» норм литературного языка.

**Мелодрама**

Своеобразный гибрид, сохраняющий **многие признаки трагедии** (накал страстей, острую конфликтность и событийность и, главное, попытку оставить в центре мира пьесы героя, вызывающего активное, доходящее до идентификации зрительское сопереживание), и в то же время стремящийся приблизить все это к **конкретным условиям реальной жизни**.

Мелодрама - произведение, выражающее авторскую позицию, аналогичную той, которую мы наблюдаем в трагедии, но изложенную средствами драмы - «среднего жанра».

То есть мелодрама - это трагедия, притворяющаяся драмой.

**Сложножанровая драматургия**

Произведения, принадлежащие к «чистым» формам того или иного жанра, явление весьма редкое. Усложнение жанровой структуры пьесы диктуется стремлением автора к более **полному охвату** жизненного материала, к передаче сложности и многозначности своего мироощущения.

1. **Воплощение жанра в актерской игре**

Каждый драматургический жанр при своем воплощении требует присущего ему - и отличного от других - способа перевоплощения, выражающегося в определенной **манере актерского исполнения**. Для удобства анализа условно разделим манеру актерской игры на два элемента: манеру в области **психотехники** и манеру в области **создания художественной формы** сценического образа. Естественно будет начать разговор с психотехники, как основы творчества артиста.

* **Сверхзадача**

**Характер** определения сквозного действия роли и конечной цели этого действия непосредственно связан с жанровым решением спектакля.

Примеры, приводимые Станиславским на тему взаимозависимости определения конечной цели сквозного действия с трактовкой произведения и его жанровым решением весьма выразительны: «... метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены названия его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу **чтить память отца**», то потянет на **семейную драму**. При названии «хочу **познать тайны бытия**» получится **мистическая трагедия**, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешения вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках **очистить землю от скверны**. Сверхзадача «хочу **спасать человечество**» еще больше расширит и углубит **трагедию**».

В спектакле любого жанра, даже если речь идет о спектакле театра абсурда, поведение актера должно быть непременно **замотивировано**. По большому счету, вне конкретной мотивации актер не может ни выйти на сцену, ни уйти с нее, ни произнести любую реплику, совершить любой поступок, любое действие. А вот **взаимоотношения** действенного **мотива, цели и способа осуществления действия** могут быть весьма различны; тут-то и кроется природное зерно способа актерского существования в том или ином жанре.

В **драме** - глубинная психологическая **борьба мотивов и целей** поведения героев. «Три сестры» Чехова. Мотив – выполнить свой долг - все дальше уводит от цели – тоска по лучшей жизни.

Такая усложненность действенной структуры чужда произведениям, жанр которых диктует гораздо более жесткий принцип отбора и формирования материала. Именно по этой причине анализировать действие трагедии или сатирической комедии несравненно легче. Подсознательные мотивы здесь уступают место вполне осознанным целям, поведение героев становится более **целостным**, и уже внутренняя борьба в характере героя, если она вообще имеет место, переходит в качество борьбы вполне сознаваемых действующим лицом целей и мотивов.

Сквозное действие **трагического** героя - это тот самый случай, который определяется психологией как «поглощение мотива целью», «приобретение целью самостоятельной побудительной силы», «превращение цели в мотив-цель».

В **комедии** же, наоборот, содержание подспудных мотивов отнюдь не стремится слиться с целью, однако оно совершенно **явно выходит наружу**. Комедийные герои откровенно «выбалтывают» свои секреты, которые, приходя в противоречие с видимыми целями, разоблачают героя, вызывая соответствующую реакцию зрителя.

Арган в «Мнимом больном» Мольера - «Хочу быть больным»? «Хочу, чтобы меня считали больным».

«Хозяйка гостиницы» Гольдони - «Хочу избегать женщин» (женоненавистничество)? «Хочу ухаживать потихоньку» (прикрываясь женоненавистничеством)!

* **Внимание**

Внимание актера - один из путей создания (или разрушения) эффекта сопереживания зрителя с героем.

Чем **острее мера художественной условности**, диктуемая жанром спектакля, тем выше одержимость героя своей задачей, тем **напряженнее** внимание героя приковано ко всему, что связано с выполнением этой задачи. Все герои **трагедий, сатирических комедий, трагикомедий** одержимы своими целями.

**- Трагедия. Повышение** внимания актера вызывает желание зрителя **сосредоточиться на том же объекте**, увидеть, услышать то, что видит и слышит актер, то есть, по существу, взглянуть на события **глазами его героя**. Значительный факт вызывает к себе сосредоточенное внимание персонажа, а предмет маловажный внимание его почти не затрагивает.

**- Комедия.** Яркая сосредоточенность внимания персонажа на **заведомо незначительном предмете** и, наоборот, отсутствие должного внимания к факту значительному производит обратный **эффект «очуждения»** зрителя от процесса переживания героя и являются излюбленным приемом **комедии. Несоответствие качества внимания объекту оценки!**

 **- Драма.** Чем ближе жанр спектакля к бытовой психологической драме, тем больше **«случайного»** входит в круг внимания героя. Для создания эффекта жизнеподобия пьесы, является **дробность** внимания героя, подчеркнутая **сосредоточенность** его на мелких подробностях быта, что невозможно для характера внимания героя трагедии. Актер и режиссер, работая над психологической драмой, должны разрабатывать подробную **партитуру многослойного внимания** персонажа, тончайшую **нюансировку поведения.**

* **Оценка**

Свойство «оценки» - способность **активизировать или разрушать процесс** зрительского сопереживания.

Для воплощения особенностей жанра спектакля актер должен обладать способностью искренне оценивать всякий факт сценического действия, исходя из **логики характера своего героя** и с **мерой эмоциональной отдачи, диктуемой условиями жанра.**

Именно поэтому **водевиль**, принадлежащий к формам самого простейшего комизма, требующий яркости и «наивности» оценок, **актерской искренности в самых невероятных и нелепых положениях**, всегда считался превосходной школой воспитания актера.

Чем острее комедийность жанрового решения спектакля, тем значительнее должен быть **гиперболизирован** в своих проявлениях результат этого события, тем **большую панику** оно должно вызвать.

**Трагедия – значимость событий**. Если, скажем, Гамлет отнесется к событию - появлению Тени отца - с меньшим ощущением значимости этого события, чем зритель, то зритель такому Гамлету просто не поверит и сопереживать с ним не сможет.

**Психологическая драма** с ее **размытостью границ** событий, склонностью важнейшие события вообще отыгрывать за кулисами, требует от актера умения на протяжении многих эпизодов нести **«шлейф события»** и в его свете оценивать от имени персонажа факты сценического действия.

* **Приспособление**

Если внимание и оценка более относятся к внутренней стороне психического процесса, то приспособление, оказывающееся их результатом, становится тем элементом сценического действия, где наиболее наглядно влияние жанровой интенсивности спектакля на характер действия. Отбор приспособлений - яркий **способ выражения авторского отношения** режиссера и актера к герою. Чем интенсивнее жанровая условность, тем «нагляднее» приспособление, поднимающее героя в наших глазах до высокого пафоса, ужасающее нас, если герой **трагедии** -злодей, или комически дискредитирующее персонаж, вызывающий насмешку автора, а в другом случае, заставляющее зрителя отнестись к нему с сочувственным юмором.

Воплощение приспособлений, свойственных спектаклям высокой степени художественной условности, требует от актера соответствующего внутреннего оправдания.

Предельное выражение внутренней сути образа в остром гротескном рисунке – вахтанговская школа.

**Режиссер должен** не просто добиться выполнения найденного приспособления, а привести артиста к качеству подлинного проживания и психологического оправдания рисунка, когда предложенное приспособление полностью **присваивается** исполнителем, становится ему **необходимым и окрашивается новыми тонами**, присущими собственной индивидуальности артиста.

* **Общение**

Выражаясь в определенном характере приспособлений, избираемых актером в той или иной роли, жанр определяет и систему общения героев спектакля, так как всякое приспособление одного из партнеров вызывает в процессе взаимодействия ответное приспособление - другого. И если два партнера в общении друг с другом будут действовать, не учитывая условий жанра, произойдет явная сценическая бессмыслица. Соломон Михайлович Михоэлс: «Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы **взаимоотношений** действующих лиц».

**Драма**, претендующая на жизненную достоверность, требует от актера поведения, «не учитывающего» факт присутствия зрителя. Тут действительно партнер становится единственным «делегатом зрительного зала». Только воздействуя на партнера, актер воздействует и на зрителя. В этом ему помогает драматургия, которая в драме старательно избегает всякого рода условно-театральных приемов.

**Трагедия** обязательно подразумевает **монологи** героев, которые являются как бы произнесенными вслух их мыслями и внутренними переживаниями. Это уже откровенно **условный** прием, полностью разрушающий логику бытового правдоподобия. Что же произойдет, если этим партнером окажется зритель? Как только герой трагедии вступит в общение с залом, - моментально разрушается процесс сопереживания, исчезает эмоциональное напряжение трагедии. На помощь артисту приходит режиссура, предлагая ему в качестве партнера различные **предметы:** распятие, кинжал, молитвенник, платок... Поскольку набор таких аксессуаров очень ограничен, их использование становится, порой, расхожим театральным штампом. (можно общаться с отсутствующим персонажем, с высшим созданием, с другой частью себя).

В современном спектакле сценическое решение **монолога в драме** очень трудно, так как условность приема не вписывается в художественный принцип жанра.

**В комедии** **присутствие зрителя в зале** - естественное и необходимое условие.

Герой комедии имеет полное право обратиться с монологом прямо к зрителю. Более того, даже воздействуя на партнера, он должен быть в состоянии в любой момент отвлечься от него и **прокомментировать для зрителя происходящее** на сцене. В старой комедиографии это качество актерского самочувствия поддерживалось специальными **репликами «в сторону»** (a parte).

**Трагикомедия** не позволяет актеру существовать постоянно в одной системе общения с партнером. Он то должен проживать действие по законам «четвертой стены», воздействуя на зрителя строго через партнера, то производить некий психологический «сброс» и включать зрителя в систему объектов своего общения.

И только одно **качество общения** в современном театре остается общим для всех жанров: воздействие на партнера должно быть **подлинным, целенаправленным и продуктивным.**

Не существует ни одного элемента сценического действия, который не претерпевал бы при своем исполнении определенной трансформации в зависимости от жанра спектакля по тем же законам:

- предлагаемые обстоятельства;

- видения;

- второй план (с повышением меры условности становится значительно более легко читаем, проще расшифровывается, чем «второй план» психологической драмы, где он лишь эмоционально угадывается, но в значительной степени остается загадкой для зрителя).

* 1. **Жанр спектакля и его пластико-ритмическая форма**

Жанр, влияя на качество проживания процесса действия, естественно находит свое выражение и во внешней форме поведения актера, во **внешней стороне** играемого образа.

Качество бытовой пластики, то есть пластики, соответствующей жанру **психологической драмы**, диктуется двумя факторами: первое -характером человека, его биографией, возрастом, темпераментом, социальной принадлежностью, профессиональными и бытовыми привычками; второе - ситуацией, в которую поставлен человек, качеством его действенной задачи, предлагаемыми обстоятельствами, состоянием, в котором осуществляется действие.

При повышении степени жанровой условности спектакля должна повышаться и степень **обнаженности** **ритмического рисунка** действия.

* 1. **Жанровое решение пространственно-звукового образа спектакля**
* **Быт**

Раскрыть в пьесе ее бытовой пласт - это значит найти **камертон** для актеров.

Быт **трагедии** отличается крайней степенью отбора деталей; он целостен и страшен, полностью зависим от духовной напряженности жизни героев. Всякий предмет, любой факт повседневности, попав в сферу внимания трагедии, обретает качество предельной образности, весьма часто **- символа.**

Быт **комедии** подвержен деформации преувеличения, гиперболы -это способ его характеристики, способ выражения иронии, которую испытывает театр по отношению к людским привычкам, нравам, строю жизни.

Очень интересны функции быта в **трагикомедии.** Здесь включения в ткань произведения конкретных **реалий «низкой» жизни**, контрастно сталкиваемых с взлетами **высокой поэтической условности**, служат **снижению трагедийного пафоса**, его иронической компрометации. Они цинично превращают всякое высокое явление жизни в его противоположность, низводя любовь до похоти, героизм до бахвальства, мудрость до коварства интриги. Не опошлить всякое проявление духовности они не могут - иначе как же им жить? - но самое страшное: в своих разоблачениях они оказываются всегда правыми (таков парадокс трагикомедии!)

Вполне уместно было бы в таком спектакле использование героических атрибутов **«не по назначению»,** скажем, щитов - в качестве подносов или тазов для умывания, мечей для колки дров или копий для просушки одежды. Вспомним и обратный вариант - знаменитое использование цирюльного тазика в качестве шлема Дон Кихота.

Быт **психологической драмы** подробен и не допускает деформации, но изобилует «случайностными» элементами, способствующими созданию максимальной иллюзии жизнеподобия.

* **Мизансцена**

Сергей Михайлович Эйзенштейн: «Мизансцена в самом узком смысле слова - сочетание **пространственных и временных элементов** во взаимодействиях людей на сцене» (т.е.процесс!)

Чем ближе решение жанра к условиям жизненной **достоверности**, тем прочнее становится связь мизансцены с бытовой средой. Решая пластический рисунок **психологической драмы**, режиссура смело использует когда-то «крамольные» приемы, находя всяческие ухищрения для поддержания иллюзии «четвертой стены». Если же в этих условиях представляется необходимым вывести актера лицом к залу на передний план, то такой выход обязательно оправдывается **бытовой мотивировкой** (например, на переднем плане находится реальное или воображаемое окно, зеркало, посмотрев в которое актер попадает в нужное положение; мебель выносится на передний план, и актер, сев на стул в нейтральном по отношению к зрителю ракурсе, может повернуться лицом к залу, мотивируя это тем, что он, скажем, отвернулся от партнера).

Напротив, удаляясь от жизнеподобия пластики психологической драмы, построение мизансцены приобретает откровенно **театральный** характер. Зритель вводится как непременное условие в систему сценического действия; расположение актера и ориентация пространства на зрительный зал мотивируется здесь именно условиями жанра. «Очуждение» - закон для **сатирической комедии**.

**Мизансцена в трагедии.** Вышедший вперед с монологом трагический герой подается театром, как **крупным планом** кинематографа. Он живет событием и устремлен или в прошлое, результатом чего является монолог, или в будущее, тогда монолог - подготовка к событию. Выход артиста на авансцену может бытово не оправдываться, оправданием оказывается художественная необходимость выделить, укрупнить эпизод. Но актер, оставшийся наедине со зрителем, **зрителя этого не должен «замечать»**, он целиком погружен в свою внутреннюю жизнь. Часто такой монолог - психологическая подготовка к преступлению, поиск внутреннего оправдания своих намерений.

Образно-выразительное значение мизансцены: мизансцена, раскрывающая смысл события, приобретает характер пластической **метафоры**, а в ряде случаев - **символа**.

Образное решение пластики в **комедии** (если это комедия достаточно гротескная) опять же не требует бытовой мотивировки и позволяет строить мизансцену таким образом, что в ней подчас буквально воплощаются ходовые **метафоры** нашей разговорной речи. И тогда герои **буквально** «лезут на стенку», «проваливаются со стыда», «садятся на шею» друг другу, «завязываются в узел», когда у них что-нибудь не получается.

* **Образ среды,** в которой существуют персонажи, воплощается в изобразительном решении спектакля.

Только войдя в зал, мы уже вступаем в контакт с еще не ожившим, но активно заявляющим о себе сценическим пространством. Так создается эмоциональное предощущение настроя всего спектакля, возникают первые элементы **общения** театра и зрителя.

Сценическое пространство во взаимосвязи с движением актеров способно оказывать **сильное эмоциональное воздействие** на зрительское восприятие, ибо вместе с чувствами, вызванными восприятием действия, зритель попутно «переживает» и пространство спектакля, его атмосферу, дышит его воздухом.

В век торжества кинематографа, имеющего все преимущества натурных панорамных съемок, театральный **натурализм** уже никого не удивит.

Пространство **трагедии** должно вовлекать зрителя в происходящие события и, как бы окружая зрителя, стимулировать возникновение сопереживания. Эта тенденция часто выражается в конструктивном стремлении театра вклинить авансцену, где происходят центральные эпизоды действия, в зрительный зал, что имело место уже в древнем театре у греков («орхестра»), а потом в театре елизаветинском, где помост, на котором разыгрывались основные события, был окружен зрителем с трех сторон и что можно наблюдать в попытках выдвинуть в зал **дополнительный помост** в целом ряде современных постановок. Художник, работающий над трагедией, обычно стремится к созданию такого сценического пространства, которое своей глубиной, объемом магнетически влекло бы зрителя к себе, рождало бы у него почти физически испытываемое **желание взойти на подмостки и ощутить бездну** этого манящего, но и ужасного пространства вокруг себя. Поэтому в оформлении трагедии так часто применяется черный бархат: он создает иллюзию бездонности, неограниченности сценического пространства.

Театр **в комедии** активно **деформирует** пространство и предметы быта. Предметы быта, костюмы, мебель - могут обретать **причудливую форму**, подчеркивающую нелепость нравов и вкусов их владельцев.

Иллюзорные, живописно-объемные декорации, натуральные шумы, подлинные предметы мебели и быта, в изобилии заполняющие сценическое пространство, когда-то имели самое широкое применение в **психологической драме.**

Может играться драма в условных декорациях с бытовыми деталями, но никогда трагедия в бытовых декорациях.

* 1. **Принципы воплощения жанров (по Н. Щербине)**

**При воплощении жанра драмы:**

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

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

- раскрытие музыкой внутреннего мира персонажей;

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

- построение партитуры выразительных средств по принципу полифонии, контрапункта;

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

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

- темп развития действия — умеренный;

- диалог – жизнеподобный с яркими речевыми характеристиками.

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

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

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

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

Корректируя жанр, следует, прежде всего, ответить на вопрос – за какой борьбой будет следить зритель? Это поможет решить и другие

задачи – должен ли зритель «погружаться» в быт или, наоборот, он должен воспринимать события отстраненно? и т.д. Так, в публицистической драме внимание зрителя должно быть сосредоточено на борьбе идей. В романтической – на столкновении идеализированного героя и враждебного общества. В социально — бытовой – на развитии и столкновении типических характеров, в типичных обстоятельствах, конкретной социально-бытовой исторически достоверной среде.

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

Иные принципы воплощения присущи жанру **трагедии:**

- масштабное укрупнение образов, чувств, жестов, мизансцен;

- установка зрительного восприятия на «потрясение»;

- тенденция к преобладанию обобщения над единичными фактами;

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

- конструктивный способ использования сценического пространства;

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

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

- тенденция к замедлению и контрасту темпо-ритмов;

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

- максимально повышенный эмоциональный тонус актерской игры;

- крупная (до распевной декларации) четкая речь;

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

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

Жанру **комедии** присущи следующие признаки и принципы сценического воплощения:

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

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

- красочность, полихромность, мелкий масштаб изображения;

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

- темпо-ритм быстрый;

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

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

- диалог – стремительный, острая речевая характерность;

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

- использование комедийных подтанцовок и танцевальных номеров.

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

Рассмотрим некоторые характерные черты этих жанровых разновидностей комедии.

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

Балаган — это жанр площадного театра, сценический лубок, органически сочетающий примитивные пьесы героического или сатирического характера с пантомимой, песнями, интермедиями, танцами, выступлениями силовых акробатов, факиров и дрессированных зверей.

В чистом виде сегодня он не встречается, скорее можно говорить об использовании некоторых выразительных средств балагана при постановке современной комедии. Рассмотрим их. В постановке балаганных представлений широко использовались эти декоративные эффекты: полеты, провалы, превращения, ползающие (гигантские чудовищные) животные, оживающие клумбы цветов, летающие добрые и злые духи. Обязательными были и световые эффекты – восходы и заходы солнца, водопады, видения, пиротехника. Персонажами этих представлений были не типы или характеры, а маски с одной-двумя ведущими чертами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. **Блок контроля**

**Практическое задание**

Посмотрите фрагмент спектакля. Пользуясь конспектом, определите жанр спектакля и обоснуйте свой ответ.

1. А. Чехов «Дядя Ваня», театр Моссовета, режиссер Андрей Кончаловский
2. Г. Горин «Кин IV», театр им. Маяковского, режиссер Татьяна Ахрамкова
3. У. Шекспир «Гамлет», театр Российской Армии, режиссер Борис Морозов
4. А. Жарри «Король Убю», театр «Et Cetera», режиссер Александр Морфов
5. А. Чехов «А чой-то ты во фраке?», Московский театр «Школа современной пьесы», режиссер Иосиф Райхельгауз.
6. Н. Гоголь «Ревизор», театр Сатиры, режиссер Валентин Плучек.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Попов П.Г. Жанровое решение спектакля. М: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2008.
2. Чистюхин И.Н. О драме и драматургии: Учебное пособие. 2-е издание, исправленное – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019.
3. Щербина Н. Постановочный план спектакля. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.sites.google.com/site/saranakan/home/knigi-po-nazvaniam/s-2> – (Дата обращения: 29.03.2020).