**РЕЖИССУРА МАССОВОГО  
ТЕАТРАЛИЗОВАНОГО ДЕЙСТВА**

СЛОВАРЬ

Пермь

Пермский институт искусств и культуры

1999

**Режиссура массового театрализованного действа:**

Словарь./Перм. гос. ин-т искусств и культуры. - Пермь: УПЦ  
"ДИККС",1999.-113с.

Учебное пособие для студентов институтов и колледжей искусств и  
культуры, а также для интересующихся теорией и практикой массовых  
театрализованных действ. Авторы и составители - преподаватели кафедры режиссуры  
театрализованных представлений Пермского государственного института  
искусств и культуры:

заслуженный работник культуры, доцент Л. И. ФУТЛИК, кандидат  
психол. наук, доцент Р. П. КОЗЛОВА.

**Пермский государственный институт искусств и культуры  
Составители: ФУТЛИК Л.И., КОЗЛОВА Р.П.**

В Словаре представлены основные понятия, с которыми режиссеру театрализованных  
представлений и праздников приходится соприкасаться в повседневной практике. Поскольку  
специфика профессии такова, что она вбирает в себя знание особенностей всех видов искусств  
(и в первую очередь театра), а также знание психологии, круг терминов ограничивается  
собственно режиссерскими терминами, театральными терминами, описанием видов искусств и  
некоторыми психологическими понятиями. Почти все понятия описаны в контексте массовых  
действ. При составлении Словаря авторы опирались на труды ведущих теоретиков и мастеров  
российского драматического театра и массовых зрелищ, а также на свой педагогический опыт.

А вторы-с оставите л и благодарят студентов дневного и заочного отделений Режиссуры  
театрализованных представлений за помощь, оказанную при работе над Словарем.

КАК ПОЛЬЗОВАТЬСЯ СЛОВАРЕМ

Названия статей даются в алфавитном порядке, преимущественно в единственном числе  
(например, "Этюд", а не "Этюды").

Если читатель не находит нужное слово в единственном числе, то его следует искать во  
множественном (например, «Шумы»).

Если название статьи состоит из нескольких слов, образующих единое понятие, то читатель  
может встретиться с такими написаньями, как «Физических действий партитура» или  
«Действий физических партитура». В этом случае следует обратить внимание, на отсылку  
*курсивом* к статье, в которой звучание понятия привычно для слуха -«Партитура физических  
действий».

В словах - названиях статей после ударной гласной поставлен знак ударения; если  
допускается другое ударение, знак ударения ставится и после другой гласной (например,  
"Ра'ку'рс").

К терминам, представляющим собой заимствования из других языков, дается краткая  
этимологическая справка, например: АССИСТЕНТ (от лат. assistens - помогающий).

Важные признаки описываемого термина (формы использования, законы, принципы и  
приемы применения) даются через разрядку.

В Словаре применяется система ссылок, которые набираются *курсивом.* К ним относятся  
слова, употребляемые внутри статьи; в скобках даются понятия, с которыми читателю  
рекомендуется познакомиться дополнительно; какая-либо цифра через дефис указывает  
смысловое значение. Напр., «Одежда сцены, мягкие (бескаркасные) декорации. К О. с.  
относятся *арлекин* (3)...». Это значит, что надо обратиться к статье «Арлекин» и под цифрой «3»  
найти смысловое значение - «... 3) Полоса ткани...».

С целью экономии места введена система сокращения слов. Слова, составляющие название  
статьи, в тексте обозначаются начальными буквами (например, в статье "Анализ" - А., в статье  
"Метод действенного анализа" - М. д. а.), они могут читаться как в единственном, так и во  
множественном числе.

Наряду с общепринятыми ("т. е." - то есть, "и т. д." - и так далее) применяются сокращения,  
специально разработанные для данного Словаря.

**СПИСОК ОСНОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ**

англ. - английский

б-ба - борьба

в. - век

внеш. - внешний

внутр. - внутренний

гг. — годы

гр. - греческий

др.- другой, другие

ед-во - единство

иск-во - Искусство

ит. - итальянский

к-рый - который

-л. - -либо

лат. - латинский

лит-pa - литература

муз. - музыкальный

-н.- -нибудь

напр. - например

нем. - немецкий

психол. - психологический

реж-р - режиссер

ср. - сравни(ть)

т. е. - то есть

т. н. - так называемый

т. о. - таким образом

фр. - французский

чел-к - человек

эл-т - элемент

**А**

**АВАНСЦЕ'НА,** передний открытый участок  
*сцены-коробки,* расположенный в зрительном  
зале перед *порталом (между* антрактным *занаве-  
сом* и *рампой).*

**А'ВТОРСКАЯ КОНЦЕ'ПЦИЯ** (лат.  
conceptio), 1} система взглядов, то или иное цо-  
нимание явлений, процессов. 2) единый, опреде-  
ленный *замысел,* ведущая мысль какого-л. про-  
изведения, научного труда и т. д. 3) (В театрали-'  
зованном действе) позиция автора сценария или  
режиссера, развернутая в систему *художествен-  
ных образов,*

**АГИТБРИГА'ДА,** 1) постоянно действую-  
щий агитационно-художественны и коллектив,  
*театр малых форм,* строящий свои программы  
на документальном (большей частью местном)  
материале; 2) вид театрализованного представ-  
ления, включающий в себя и *программу* А.  
(агитконцерт - дивертисмент из различных номе-  
ров на местную тему), и агитобозрение (те же  
номера на местную тему, но связанные сюжет-  
ным ходом), и агитспектакль (от начала до конца  
драматургически разработанное представление),  
и *литературно-муз. композицию.* Одной из глав-  
ных особенностей агитбригадного творчества ках  
жанра является его открытая политическая  
направленность, гражданственность, в к-рой в  
образной форме слиты воедино задачи художе-  
ственные и агитационные.

**АДМИНИСТРАТИВНАЯ ГРУППА,** одна из  
*организационных структур,* создаваемая для  
решения материально-технических вопросов при  
подготовке и проведении праздника, театрализо-  
ванного представления. Возглавляется *директо-  
ром постановочной группы* или начальником  
*штаба.* А- г. размещает заказы на изготовление  
оформления, *костюмов, бутафории, реквизита,*рекламы, *пригласительных билетов;* обеспечива-  
ет доставку транспортом коллективов на репети-  
ции и на проводимую акцию; организует пита-  
ние, обеспечивает условия для отдыха, дежурст-  
во врача, санитарные условия; она же с помощью  
соответствующих организаций, обеспечивает  
общественный порядок, меры противопожарной  
безопасности и т. д. *(Оргкомитет).*

**АКСЕССУАР** (фр. accessoire), принадлеж-  
ность чего-л., вспомогательная деталь, частность,  
сопровождающая что-л. главное. В теат-  
рализованном представлении к А. относят пред-  
меты *бутафории* или *реквизита.* А. используют-  
ся как *выразительные средства,* к-рые помогают  
преодолеть *эклектику* костюмов, используемых в  
сводных массовых *номерах.* В качестве таких  
выразительных деталей применяют головные  
уборы, платки, зонтики, шляпы, веера, банты,  
накидки и т а.

АКТ (лат. actus - действие, асturn - документ),  
I) единичное *действие,* а также поступок, прояв-  
ление действий (напр., познавательный А., пре

ступный А. агрессии). 2) Действие в пьесе  
(напр., трагедия в пяти актах). 3) В учебных  
заведениях:

торжественное собрание по поводу выпуска,  
вручения наград и т. п.

**АКТЕ'Р** (фр. acteur), непосредственный но-  
ситель действенно-игрового начала сценического  
иск-ва. Своеобразие иск-ва А. в том, что, созда-  
вая *образы* персонажей спектакля, он пользуется  
своими физическими и духовными данными как  
материалом для творчества. А. должен обладать  
пониманием др. людей, отличных от его харак-  
теров, способностью действовать на сцене от  
имени изображаемого *персонажа.* Для этого ему  
необходимы наблюдательность, творческая  
*фантазия,* эмоциональность, тонкая нервная ор-  
ганизация, культура, артистичность - умение  
исполнителя по-разному действовать и вести  
себя в различных *предлагаемых обстоятельст-  
вах,* а также тренированное тело, голос,  
*пяастика-2,* музыкальность и многие др. качест-  
ва. Выявлению законов иск-ва А. посвящена  
*система Станиславского.*

**АКТИВИЗАЦИЯ АУДИТОТИИ,** стремле-  
ние организаторов праздника к вовлечению лю-  
дей в активное личностное участие в празднич-  
ном действии. А. а. охватывает три основные  
этапа: период праздничного *преддействия,* т. е.  
процесс подготовки праздника, создание  
предпраздничного настроения, к-рый включает в  
себя информирование о празднике и определен-  
ные предпраздничные игровые массовые дейст-  
вия: тематические конкурсы, участие в репети-  
циях массовых сцен и т. д.

Второй этап охватывает непосредственное  
проведение праздник а, т. е. воплощение  
*сценария,* включающее в себя такие основные  
композиционные части как *пролог (экспозицию),*концентрирующий внимание» людей на  
образном смысле праздничного действа, разви-  
тие игровых эпизодов, побуждающее личную  
готовность к театрализованному действию, эмо-  
циональное соучастие в нем, *кульминацию -* не-  
посредственное участие в театрализованном дей-  
ствии как результат эмоционального потрясения.  
Третий период жизненного

*последействия,* когда эмоциональное впе-  
чатление, вызванное праздником проявляется, в  
жизненной деятельности личности.

Эти основные моменты А. а. относятся ках к  
общему праздничному действу, так и к каждому  
*эпизоду.*

По степени своей активности участники  
праздничного действия могут выступать в каче-  
стве его организаторов, людей соучаствующих в  
нем и пассивных зрителей-наблюдателей, не  
имеющих явно выраженной готовности к уча-  
стию.

А. а. - это стремление организаторов *вырази-  
тельными средствами* театрализации способст-  
вовать к переходу' людей на более высокую сте-  
пень личного участия в праздничном действии,  
организуя его как праздник для всех, так я

праздник для каждого, праздник для себя, Т. е.  
организаторам необходимо предоставить людям  
возможность выбрать свою личностную игровую  
форму участия в празднике.

**Приемы** А. А. - это способы вовлечения пуб-  
лики в действие театрализованного представле-  
ния, коллективное творчество масс. Задача мас-  
сового представления - разбудить в чел-ке его  
*фантазию,* непосредственность, создать условия  
для раскрытия во взрослом чел-ке присущее ему  
с детства игровое начало.

Основными П.а.а. в процессе театрализо-  
ванного действия являются: вербальная  
активизация, дающая участникам возможность  
самовыражения посредством слова;  
физическая активизация, побуждающая массу к  
движению, перемещению и другим физическим  
действиям; художественная активизация,

стимулирующая эмоциональную сферу

участников и вызывающая их художественную  
самодеятельность. Эти приемы «поглощаются»  
двумя все объемлющими приемами:  
заманиванием и провокацией.

Заманивание- *прием* игры среди публики,  
переходящий в игру с самой публикой, а затем  
постепенное заманивание, втягивание в эту игру  
всех зрителей. Заманивание зрителей в со-  
вместную игру начинается на уровне создания  
«окружающей среды», как правило, с изготовле-  
ния пригласительного билета (напр., в виде  
письма-треугольника), программки (напр., в виде  
ордера на обмен квартир), с оформления и теат-  
рализации подхода к месту действия (напр., ис-  
пользование пароля, ответов на загадки, гадания  
цыганок) и самого места действия (раздача в зале  
газет, какого-л. угощения и т. д.) Приемом зама-  
нивания может выступать заранее предусмот-  
ренная в сценарии возможность проявления от-  
ношения чел-ка к происходящему событию:  
одобрение или неодобрение, активная поддержка  
какой-л. мысли, присоединение голоса солидар-  
ности (это прямое обращение в зал, митинг, при-  
нятие документов, голосование, диспут, хоровое  
пение, коллективные выходы и шествия, цере-  
мониальные действия: возложение цветов, при-  
нятие клятвы, вынос знамени и т. д.)

Провоцирование- "подначка", "розыгрыш",  
"поначка", "попытка подтолкнуть", "заставить",  
"вынудить" зрителя включиться в действие,  
начать играть. Зрителю, напр., вручается какой-н.  
предмет и предлагается с ним действовать  
(мелок, чтобы нарисовать что-н.; кубы, чтобы  
построить декорацию; бутафорский пистолет,  
чтобы "убить" неугодного исполнителя спектак-  
ля: включение в хоровод; предложение побороть  
"медведя" и т. п.). Для провоцирования зрителя  
может быть использована "подсадка" (несколько  
зрителей, проявляющих первоначальную актив-  
ность в ответ на вопросы и задания исполните-  
лей: они могут вступать в диалог, в дискуссию,  
выходить на игру и т. п).

Вовлечение зрителя требует особых качеств  
от актера или *ведущего* (способность к импрови-  
зации, постоянная готовность к неожиданности,  
находчивость) и от режиссера (знания психоло-  
гии массы, законов ее восприятия, умения до-  
биться реакции и т. д. *(Активизация аудитории,  
Хеппининг)..*

**АКТИВНОСТЬ,** интенсивность и объем  
взаимодействия чел-ка с физической и социаль-  
ной средой. А. одна из сфер проявления темпе-  
рамента. По этому параметру можно быть  
инертным, пассивным, спокойным, инициатив-  
ным, активным, стремительным.

**АКЦЕ'НТ** (< лат. accentus - ударение), удар-  
ный эл-т *ритма.* 1) В лит-ре - знак, которым от-  
мечается ударение. 2) В речи - ударение в слове.  
3) В музыке - выделение, подчеркивание звука  
или аккорда путем его динамического усиления  
либо ритмического удлинения, смены гармонии,  
тембра, направления мелодического движения и  
проч. 4) (Перен.) расставить акценты - подчерк-  
нуть, выделить на первый план те или иные по-  
ложения, мысли. 5) В режиссуре спектакля и  
массовых зрелищ - выделение режиссерскими  
*выразительными средствами* основных смысло-  
вых моментов представления, праздника *(Ре-  
жиссерский акцент).*

**АКЦЕ'НТ РЕЖИССЕРСКИЙ,** *Режиссер-  
ский акцент.*

**АКЦИЯ** (< лат. aktio), действие, выступле-  
ние, направленное на достижение какой либо  
цели (напр., общественно-политическая А., ху-  
дожественная А.) В последнее время служит оп-  
ределением формы массовых действий, содер-  
жащих в себе конкретную общественно-  
политическую задачу, общественно значимое  
дело. *(Телемарафон, Хэппенинг).*

**АЛЛЕГОРИЯ** (гр. allegoria - иносказание),  
изображение отвлеченной идеи (понятия, мысли)  
посредством конкретного *образа.* В отличие от  
многозначного смысла *символа,* смысл А. одно-  
значен и отдален от образа; связь между значе-  
нием и образом устанавливается по аналогии или  
смежности (сердце - любовь). Способ существо-  
вания А. в практике иск-ва - *персонификации,  
олицетворение* мыслительных форм в образах  
живых существ или метафорических атрибутах  
(напр., победа изображается в образе древнегре-  
ческой богини Ники - крылатой девы в лавровом  
венце н на колеснице; слава и воинская доблесть  
олицетворяются в лавровом венце и дубовой  
ветви; геральдическое изображение силы, добле-  
сти, прозорливости - в облике льва, медведя, орла  
и т. д.).

**АМПЛУА'** (< фр. emploi - применение) -  
специализация актера на определенном круге  
ролей: герой, трагик, комик, дурак, инженю (на-  
ивная девушка), злодей, благородный отец, фат  
(пустой щеголь), героиня, комическая старуха,  
субретка (резвая служанка) и т. д. *(Маска-  
образ).*

**АМФИТЕА'ТР,** (< гр. amphithealronj. I) ан-  
тичное сооружение для зрелищ: овальная арена,  
вокруг к-рой уступами располагались места для  
зрителей (Колизей в Риме). 2) Места в зритель-  
ном зале (в театре и цирке за партером), распо-  
ложенные уступами, т. е. с повышением каждого  
следующего ряда. По форме различают круглые  
А., веерные, секторальные.

**АНА'ЛИЗ** (< гр. analysis - разложение), метод  
научного и художественного исследования путем  
рассмотрения отдельных сторон, свойств, со-  
ставных частей чего-н. (напр., А. *выразительных  
средств произведения, идейно-тематический  
анализ, метод действенного анализа).* А. нераз-  
рывно связан с *синтезом* (соединением эл-тов в  
единое целое),

**АНА'ЛИЗ ИДЕ'ЙНО-ТЕМАТИ'ЧЕСКИЙ,***Идейно-тематический анализ.*

**АНА'ЛИЗ ДЕЙСТВЕННЫЙ,** *Метод дей-  
ственного анализа.*

**АНА'ЛИЗА ДЕЙСТВЕННОГО МЕТОД,***Метод действенного анализа.*

**АНО'НС** (фр. annoncer - объявлять), предва-  
рительное краткое объявление о предстоящих  
гастролях, спектакле, концерте, театрализо-  
ванном представлении, праздничном действии.  
*(Афиша).*

**АНСА'МБЛЬ** (фр. ensemble, букв. - вместе,  
целое, совокупность), 1) взаимная согласован-  
ность, органическая взаимосвязь, совокупность,  
стройное ед-во частей, образующих какое-л. *це-  
лое.* 2) В архитектуре и градостроительстве гар-  
моническое ед-во пространственной *композиции,*включающей здания, инженерные сооружения  
(мосты, набережные и др.) и зеленые насаждения.  
3) Муз. произведение для нескольких ис-  
полнителей (дуэт, трио и др.); одновременное  
пение нескольких действующих лиц в опере  
(терцет, квартет и т. д.). 4) Группа исполнителей,  
выступающая как единый художественный кол-  
лектив (оркестровый, хоровой и др.). 6) (В теат-  
ре) гармоническое сочетание всех компонентов  
спектакля, подчиненных единому *замыслу,* а  
также согласованное исполнение актерами, му-  
зыкантами, танцорами театрально-зрелищного  
произведения. *(Синтез искусств}.*

**АНТРА'КТ** (фр. entracte < entre - между + acte  
действие), 1) муз. пьеса, являющаяся вступ-  
лением к одному из действий оперного, балетно-  
го или драматического спектакля (муз. вступле-  
ние к первому акту - увертюра). 2) Перерыв ме-  
жду актами (действиями) спектакля, отделениями  
концерта, циркового представления и т. д.

**АНТРЕ'** (фр. entree - вступление, выход на  
сцену), 1) в странах средневековой Европы -  
торжественное вступление, выход костюмиро-  
ванных *персонажей* в пиршественный или баль-  
ный зал. 2) (В цирке) клоунский номер (коме-  
дийная разговорная сценка или пантомима). 3) (В  
балете) танцевальный выход одного или не-  
скольких исполнителей.

**АНФА'С. *Фас.***

**АРЕ'НА** (лат. arena, букв. - песок), 1) посы-  
панная песком площадка в древнеримском амфи-  
театре, где происходили бои гладиаторов, кон-  
ные состязания и т.п. 2) Круглая площадка (13 м  
в'диаметре) с барьером посредине *цирка,* на к-  
рой даются представления, манеж. 3) Спортивная  
арена. 4) Открытая сценическая площадка, пол-  
ностью или частично окруженная местами для  
зрителей.

**АРЛЕКИ'Н** (ит. ariecchino), 1) шут, паяц. 2)  
Персонаж ит. *комедии дель арте,* первоначально  
простак, увалень, позднее слуга-хитрец в костю-  
ме из разноцветных треугольников, один из  
дзанни. 3) Полоса ткани, неподвижно закреплен-  
ная в верхней части и обрамляющая *портал* сце-  
ны, в складках к-рой в старину прятался Арле-  
кин. В современном театре А. представляет по-  
лосу мягкой ткани только в ширину портала,  
подвешенный перед основным, антрактовым  
занавесом; обычно шьется из того же материала,  
что и *занавес.*

***APTИCT, Актер.***

**АРХИТЕКТУРА** (лат. architectura, гр.  
architecton - строитель), 1) строительное иск-во,  
зодчество. 2) Здания и др. сооружения (а также  
их комплексы), создающие материально органи-  
зованную среду, необходимую людям для их  
жизни и деятельности; иск-во проектировать и  
строить сооружения **их** комплексы в соответст-  
вии с назначением, современными техническими  
возможностями, эстетическим воззрениями об-  
щества. 3) Стиль постройки - совокупность ха-  
рактерных признаков сооружений какого-л. пе-  
риода всеобщей истории (А. готическая, А. ан-  
тичная и т.п.) или истории национальной культу-  
ры (А. Индии, А. допетровской Руси). 4) Естест-  
венная *декорация* при проведении массовых  
праздников, проводимых на улицах, площадях, в  
парках.

**АРЬЕСЦЕ'НА,** *(<* фр. arriere - сзади), замк-  
нутое с трех сторон пространство, примыкающее  
к задней части основной *сцены.* Служит для раз-  
мещения накатных площадок и для увеличения  
глубины *сценического пространства.* Перекры-  
вается от зрительного зала *горизонтом* или *зад-  
ником,*

АСИММЕТРИ'Я (гр. asymmetria - несораз-  
мерность), отсутствие или нарушение *симмет-  
рии.* Неразрывная связь и взаимозависимость  
симметрии и А. - важнейшее свойство *гармонии.*

**АССАМБЛЕ'Я** *(<* фр. assemblee - собрание).  
бал, увеселительный вечер, собрание в эпоху  
Петра I.

**АССИСТЕ'НТ** (< лат. assistens - присутст-  
вующий, помогающий), 1) лицо, входящее в со-  
став почетной охраны воинского знамени (при  
знаменосце). 2) Помощник специалиста *(Асси-  
стент режиссера).*

**АССИСТЕ'НТ РЕЖИССЕ'РА,** член *поста-  
новочной группы,* первый помощник режиссера-  
постановщика праздника, театрализованного  
представления по всем организационно-

творческим вопросам. Руководит группой по-  
мощников режиссера. *(Информация о номере).*

**АССОЦИАЦИЯ** (лат. associatio - соедине-  
ние), 1) (психол.) связь, возникающая при опре-  
деленных условиях между двумя или более пси-  
хическими образованиями (ощущениями, двига-  
тельными актами, восприятием, идеями, пред-  
ставлениями и т. п.), напр., восприятие предмета  
вызывает образ его владельца. Существует два  
рода А.:простые - отражающие *внеш.* связи,  
исложные- смысловые. Кроме того, А. различают  
по смежности (когда одно представление  
вызывает другое в силу в пространственного или  
временного совпадения), сходству (когда при  
упоминании одного явления возникает другое,  
имеющее сходные черты) и контрасту (когда  
связываются два противоположных явления). 2)  
(В иск-ве) способ достижения художественной  
выразительности, основанный на выявлении  
связи чувственных *образов,* возникающих в  
процессе непосредственного отражения

действительности, с представлениями,

хранящимися в памяти или закрепленных в  
культурно-историческом опыте человеческой  
жизнедеятельности. 3) (В массовом действе)  
развитая ассоциативность - важнейший  
компонент художественного мышления режис-  
сера, своеобразие *языка иск-ва.* Одним из важных  
режиссерских *выразительных средств* является  
*ассоциативный .монтаж.*

**АССОЦИАТИВНЫЙ МОНТА'Ж,** *Монтаж  
/Приемы,*

**АТМОСФЕ'Р ИГРА,** *Игра атмосфер.*

АТМОСФЕРА (< ф. atinos- пар и sphaira -  
шар), 1) воздушная среда. 2) окружающие усло-  
вия, обстановка, общественное окружение, среда.  
3) (В театрализованном представлении) *вырази-  
тельные средства* передачи содержания  
представления, праздника и создания празднич-  
ного настроения. А. - душа массового действа,  
духовный воздух, связывающий всех участников  
праздника, представления (исполнителей и  
зрителей). А. массового действа органически  
вытекает из жизненной А. места, где это действие  
происходит. Преобразуя в соответствии с  
идейным *замыслом* различными средствами ху-  
дожественного воздействия: *сценографией, му-  
зыкой, светом, образом общения* и т. д. жизнен-  
ную А. в А. праздничную, реж-р выражает ду-  
ховный смысл праздника, как жизненного собы-  
тия. *(Сценические эффекты).*

**АТРИБУТ** (< лат. attribuo - придаю, наделяю;  
atributum - приданное), существенный признак,  
постоянное свойство чего-л., неотъемлемая  
принадлежность кого- или чего-л. (напр., А. *кос-  
тюма,* А. *праздника,* А. спортсмена).

**АТТРАКЦИО'Н** (фр. attraction, букв, - при-  
тяжение), 1) устройство для развлечения в местах  
общественных *гуляний* (карусель, колесо обо-  
зрения и т. п.). 2) Эффектный цирковой или эст-  
радный *номер,* отличающийся необычностью,  
неожиданностью решения. 3) Театрализованный

манежный миниспектакль, состоящий из не-  
скольких номеров-эпизодов, связанных единым и  
ровным сюжетом, в центре к-рого - яркий, не-  
обычный цирковой *трюк.* 4) Эпизод театрализо-  
ванного представления, воздействующий неожи-  
данным ярким поворотом действия, необычно-  
стью режиссерского решения и актерского ис-  
полнения. *(Монтаж аттракционов).*

**АТТРАКЦИОНОВ МОНТАЖ,** *Монтаж  
аттракционов,*

**АУДИТОРИИ АКТИВИЗАЦИЯ,** *Активи-  
зация аудитории.*

**АУДИТОРИЯ** (лат. audire - слышать), 1)  
помещение, в к-ром читаются лекции, доклады,  
проводятся семинары и т. п. 2) (Психол.) группа,  
воспринимающая речь. Обычно - пространствен-  
но размещенная малая группа людей, объеди-  
ненная взаимодействием с коммуникатором в  
ходе восприятия речевого сообщения. Про-  
странственное размещение членов группы связа-  
но с их количеством. Традиционно различают  
"прямоугольную" и "круговую" схемы размеще-  
ния. Частный случай прямоугольного размещения  
трапецеидальное: несколько меньшее число  
слушателей'располагается непосредственно перед  
коммуникатором. Различие схем размещения  
отражает возможную динамику процесса обще-  
ния. При круговом расположении - типа "круг-  
лого стола" - слушатели общаются друг с другом,  
видя реакцию всех на свои сообщения. При  
прямоугольном размещении внимание членов  
группы сосредоточено на коммуникаторе. А.  
средств массовой коммуникации разобщена,  
анонимна и принципе более внушаема; в сущно-  
сти, она образована совокупностью малых групп.  
(Ср., *Публика).*

**АФИ'ША** (фр. affiche), рекламный плакат о  
спектакле, концерте, празднике, вывешиваемое в  
публичных местах. *(Анонс, Программа).*

БАЛ, большой танцевальный, построенный по  
определенным условиям и ритуалам, соответ-  
ствующим общественному назначению и празд-  
ничной теме.

**БАЛАГА'Н** *(<* перс, балахане - верхняя ком-  
ната, балкон), 1) (устар.) временная легкая по-  
стройка для ярмарочной торговли, жилья, эре»  
лиш и т.п. 2) Театральное площадное зрелище,  
комического характера с примитивным сцениче-  
ским оформлением, дававшееся на ярмарках и  
народных *гуляньях.*

**БАЛЕТ** (фр. ballet, < ит. balletto, лат. ballare -  
танцевать), 1) вид сценического иск-ва, содержа-  
ние к-рого раскрывается в танцевально-муз. *об-  
разах.* Б. сочетает *хореографию, музыку* и драма-  
тургический *замысел (либретто). I)* Музыкаль-  
но-драматическое произведение, исполняемое  
средствами *танца* и *пантомимы.*

**БАЛЕТМЕ'ИСТЕР** (нем, Ballettmeister), ав-  
тор и постановщик *балетов,* хореографических  
миниатюр, танцев, хореографических *номеров* и  
*композиций* в массовом театрализованном пред-  
ставлении. *(Главный балетмейстер).*

**БИОМЕХА'НИКА** (< гр. bios - жизнь и  
mechane -орудие, машина), система воспитания  
актера в театре Мейерхольда, к-рая опираясь на  
гимнастику, акробатику, муз. ритмику, позволяла  
им виртуозно управлять телом и голосом.

Основные эл-ты Б.:

«п р е д ы г р а» - «подаолзание к самому  
главному моменту»,

«тормоз»- всякое препятствие, всякое за-  
медление и остановка, на пути определившегося  
движения; он может распространяться как на  
большие периоды, так и на маленькие эпизоды;  
«отказ» по словам Мейерхольда, «чтобы  
выстрелить из лука, надо натянуть тетиву»;  
«игра с вещь ю», к-рая соединялась с отточенной  
выразительностью жестов и безусловно требовала  
психологически выверенного внутр. оправдания,  
была символична и метафорична;  
трехчастные «игровые звенья», состоящие из  
намерения, его осуществления и последующей  
*реакции.*

**БЛОК** (англ, bloc), I) группа отдельных  
функционально объединенных эл-тов, частей. 2)  
Группировка отдельных *номеров* разных жанров  
в эпизоды *концерта* по каким-л. внешним или  
внутренним признакам, напр., «русский народ-  
ный блок», «цирковой блок» и т. п. 3) Группи-  
ровка отдельных муз. композиций в дискотеке.

**БУРЛЕ'СК(А)** (фр. buriesdue *<* ит. burta - шу-  
товство), 1) пародийно-возвышенный, героико-  
мический *стиль. I)* Инструментальная муз. пьеса  
причудливого, шутливого, грубовато-

комического характера. 3) Небольшая шуточная,  
пародийная опера, близкая к *водевилю (2).*

**БУТАФОРИЯ** (ит. Buttaruori - человек, по-  
дающий артистам необходимые-по ходу дейст-  
вия предметы), предметы, специально изготов-  
ляемые и употребляемые вместо настоящих ве-  
щей в театральных постановках и в фильмах, в  
театрализованных представлениях, а также дета-  
ли костюмов *(Аксессуар, Реквизит).* Б. выступает  
как художественно-выразительное средство.

**БУФФОНА'ДА** (ит. buffonata - шутовство),  
сознательное комедийное искажение в произве-  
дении иск-ва, главным образом, сценического,  
жизненных пропорций изображаемого для выяв-  
ления его сути; одно из проявлений *гротеска.* В  
основе Б. как вида представления и особого  
приема актерской игры лежит грубый комизм,  
*импровизация,* динамика, подчеркнутая внеш.  
*характерность,* преувеличение. Б - один из ос-  
новных приемов цирковой *клоунады. (Цирк),*

**I?**

**ВАРЬЕТЕ'** (фр. variety - букв, разнообразие),

1) театр эстрадных программ с преобладанием  
эл-тов комедийности, пародии и т. п. Первый - в  
Париже в кон. 18 в. 2) Публичное представление,  
где непристойность облачена в слова, музыку,  
пляску, костюм, цвета и т. д. и налицо все ее от-  
тенки: от грубой сальности до высшей артистич-  
ности.

**ВДОХНОВЕНИЕ,** состояние своеобразного  
напряжения и подъема духовных сил, творческо-  
го волнения чел-ка, ведущее к возникновению  
или реализации *замысла* и *идеи* произведения  
науки, иск-ва, техники. В. характерно повышен-  
ной общей *активностью,* необычайной продук-  
тивностью деятельности, сознанием легкости  
творчества, переживанием "одержимости" и  
эмоционального погружения в творчество. Ка-  
жущаяся несознаваемость творческого процесса  
следствие максимальной сознательности самого  
творчества, предельной ясности сознания, свое-  
образного наплыва и прояснения мыслей и обра-  
зов, чрезвычайной обостренности памяти, вни-  
мания, страстной воли, направленной на реали-  
зацию идеи. При всей кажущейся самопроиз-  
вольности В., как правило, - результат предвари-  
тельного напряженного труда.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ,** (психол.) - процесс  
непосредственного или опосредованного воздей-  
ствия объектов (субъектов) друг на друга, поро-  
ждающий их взаимную обусловленность и связь.  
Различают такие виды В., как содружество,  
конкуренция и *конфликт.* Нужно иметь в виду,  
что эти виды - не только В. двух личностей  
*(Межличностное взаимодействие).* Они проис-  
ходет и между частями групп, и между целыми  
группами.

Особенность В. - его причинная обусловлен-  
ность, т. е. каждая из взаимодействующих сторон  
выступает как причина другой, как-следствие  
одновременного обратного влияния противопо-  
ложной стороны. В. - материальный процесс,  
поэтому оно сопровождается передачей материи,  
движением *информации.* В. имеет относитель-  
ный, характер, осуществляется в определенном  
пространстве и времени.

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ МЕЖЛИ'ЧНОСТНОЕ,***Межличностное взаимодействие,*

**ВЕДУЩИЙ** (< санскр. veda - знание), 1) воз-  
главляющий, главный *(В. роль. Главный режис-  
сер, Главный балетмейстер, Главный хормей-  
стер, Главный дирижер. Главный художник).* 2)  
Исполнитель, в прямом общении со зрителями  
связывающий элдгы театрализованного действия  
в единое *целое. (В. концерта, тематического  
вечера). (Конферансье).*

**ВЕРА и ПРА'ВДА.** Вера - убежденность,  
уверенность в ком-чем-л. Правда - то, что субъ-  
ект воспринимает как истину. На сцене два эти

понятия неразрывно связаны и обозначают спо-  
собность актера серьезно, по-настоящему, убеж-  
денно и уверенно относиться к вымыслу как дей-  
ствительно существующему явлению, истине, т.  
е. как к правде.

**ВЕРБА'ЛЬНЫЙ** (лат. verbalis - устный, сло-  
весный), (психол.) термин для обозначения форм  
знакового материала, а также процессов опери-  
рования с этим материалом. Различаются: 1) В.  
осмысленный материал - ряды существительных,  
прилагательных, глаголов, числительных,  
отрывки текстов, стихотворения и пр.; 2) В. бес-  
смысленный материал - группы из трех соглас-  
ных, слоги, бессмысленные слова разной степени  
приближенности к реальному языку. В. материа-  
лу противопоставляются: 1) невербальный ос-  
мысленный материал - геометрические фигуры,  
рисунки, фотографии предметы и пр.; 2) невер-  
бальный бессмысленный материал - необычные  
геометрические фигуры, чернильные пятна- В  
зависимости от используемого материала разли-  
чаются: В. (словесное) и невербальным *общение*(напр., жестовое); В. (определяемый на основе  
решения В. задач) и невербальный интеллект  
(характеризуемый решением образных, конст-  
руктивных и др. невербальных задач); В. (сло-  
весная) и невербальная *информация* (напр.. об-  
разная).

**ВЕРТЕ'П,** большой ящик с марионетками,  
служивший местом для устройства кукольных  
представлений на библейские и комические сю-  
жеты *(Кукольный театр).*

**ВЕ'ЧЕР КЛУБНЫЙ,** *Клубный вечер. .*

**ВЕ'ЧЕР ТЕМАТИЧЕСКИЙ,** *Тематический  
вечер,*

**ВИ'ДЕНИЕ,** способность воспринимать ок-  
ружающее зрением (художественное В., детское  
В. мира. *Внутреннее В.),* это закон образного  
мышления актера, режиссера *(Словесное дейст-  
вие. Кинолента видений).*

**ВИ'ДЕНИЕ ВНУТРЕННЕЕ,** *Внутреннее  
видение.*

**ВИ'ДЕОКЛИП,** *Клип.*

**ВНУТРЕННЕЕ ВИ'ДЕНИЕ.** способность  
воссоздавать *воображением* образ реальных и  
небывалых явлений. Умение образно представить  
своим внутренним зрением, оживить вооб-  
ражением слово, понятие, явление.

**ВИ'ДЫ ИСКУССТВА,** реальные формы ху-  
дожественно-творческой деятельности, разли-  
чающиеся прежде всего способом материального  
воплощения художественного содержания  
(словесным - для литературы, звуковым - для  
музыки, объемно- пластическим - для скульпту-  
ры и т. д,). Художественная *информация,* заклю-  
ченная в каждом из В. и., обладает специфиче-  
ским характером, поэтому *содержание* произве-  
дения одного В. и. не может быть адекватно пе-  
редано на языке др. В. и.

При взаимодействии иск-в происходит как бы  
два процесса: 1) приспособление к «смежному»  
иск-ву, и тогда возникает необходимость каждо

го иск-ва видоизменяться и одновременно  
искать свой язык, утверждающий самобытность и  
неповторимость данного вида; 2) *синтез  
искусств,* в результате к-рого новому виду иск-ва  
приходится создавать свои уникальные средства  
для воплощения его содержания.

**ВИРТУОЗ, ВИРТУОЗНЫЙ** (ит. virtuoso, <  
лат. virtus - доблесть, талант), 1) исполнитель,  
(чаще музыкант), мастерски владеющий техникой  
иск-ва. 2) Человек, достигший в работе высший  
степени мастерства. 3) Свойственный виртуозу,  
технически совершенный.

**ВНИМА'НИЕ,** способность сконцентриро-  
ваться на каком либо определенном реальном или  
идеальном объекте (предмете, *событии, образе,*рассуждении и т. д.) в данный момент времени.  
В. - основа внутренней техники актера и  
режиссера. Различают непроиз-вольное, произ-  
вольное и постпроизвольное В.

Непроизвольное В. имеет пассивный характер,  
ибо навязывается субъекту внешними по  
отношению к целям его деятельности событиями.  
Этот вид В. характери-зуется тем, что выбор  
объекта производится чел-ком неосознанно,  
стихийно, независимо от сознательных наме-  
рений, в силу особенностей объекта - новизны,  
силы воздействия, соответствия актуальной по-  
требности и пр.. Объектами непроизвольного В.  
актера являются зрители, сам актер и его партнер  
(не как *образ,* а только как его коллега по работе).  
В. в массовом действе - это непредвиденные  
реальные обстоятельства, жизненные факты,  
возникающие в момент творческого действия.  
Физиологическое проявление этого вида внима-  
ния - ориентировочная *реакция.*

Произвольное В. заключается в том. что выбор  
объекта производится сознательно,

преднамеренно и требует со стороны исполните-  
ля и зрителя волевых усилий. Оно отличается  
активным' характером и сложной структурой; по  
происхождению связано с трудовой деятельно-  
стью. В условиях затрудненной деятельности оно  
предполагает использование специальных  
приемов сосредоточения, поддержания распре-  
деления и переключения В. Сценическое В. тре-  
бует сосредоточенности как на реальных, так и на  
воображаемых объектах. В массовом действе,  
главным объектом произвольного В. исполните-  
лей являются зрители, участники праздника. За-  
дача *режиссера, ведущего,* исполнителя - напра-  
вить жизненное В. зрителя на игровое художест-  
венное *действие,* увлечь его объектом сцениче-  
ской или праздничной *игры.*

Постпроизвольное В. возникает на основе  
произвольного В. и заключается в сосре-  
доточении на объекте в силу его ценности, зна-  
чимости или интереса для личности. Его появле-  
ние возможно по мере развития автоматизации  
деятельности, а также в результате изменений  
мотивации (например, сдвиг мотива на цель). При  
этом снимается психическое напряжение и  
сохраняется сознательная целенаправленность

внимания, стремление к цели уже не требует  
специальных умственных усилий и ограничено во  
времени лишь утомлением и истощением ре-  
сурсов организма. В массовом действе постпро-  
извольное В. проявляется в моментах духовного  
контакта, активного творческого соучастия ис-  
полнителей и зрителей, при к-ром чел-к вовлечен  
в атмосферу художественной и жизненной игры  
(когда зрителям не хочется расходиться или от-  
пускать исполнителя со сцены).

В зависимости от того, где находится объект  
внимания - во внеш. мире или в субъективном  
мире чел-ка выделяются внимание внешнее  
(сенсорно-перцептивное), к-рое обращено на  
объекты внеш. мира и является необходимым  
условием познания и преобразования окружаю-  
щего мира, и внутреннее (интеллектуальное),  
обращенное на объекты субъективного мира чел-  
ка и является необходимым условием са-  
мопознания и самовоспитания.

Различают три круга В.: малый (сосредо-  
точенность действующего лица на логике своих  
поступков), средний (общение с партнерами на  
сцене, зрт-елями и участниками происходящего в  
данный момент игрового эпизода) и большой (все  
зрители в зале, на площади и реальное  
пространство выходящее за круг игрового  
общения на площади, улице и т. д.). Переходы из  
одного круга В. в другой обусловлены *логикой*внутр. жизни *образа* и логикой сквозного  
сценического или праздничного действия и  
изменениями жизненных и игровых обстоя-  
тельств.

**ВОДА1,** одно из нетрадиционных *вырази-  
тельных средств* массового театрализованного  
представления. В. используется в качестве ос-  
новного выразительного средства на празднике  
фонтанов. На фоне специально подобранной му-  
зыки синхронно с ее *ритмом* меняется количест-  
во струй, их высота, мощность и подсветку, то  
можно получить феерическое зрелише. С помо-  
щью, фонтанов создается водяной *занавес.* Со-  
временная техника позволяет делать фонтаны и

Водопады на стадионах и даже на закрытых сце-  
нических площадках. Существуют представле-  
ния, к-рые целиком строятся на В. (напр., празд-  
ник Нептуна, водные феерии в цирке и т. п.)

**ВОДЕВИ'ЛЬ** (фр. vaudeville), 1) уличная го-  
родская песенка во Франции 16 в. 2) Пьеса лег-  
кого, комедийного характера с куплетами и тан-  
цами. 3) Заключительная песенка в В., комиче-  
ской *опере* или *комедии,* обычно выражающая  
мораль пьесы. (Ср., *Мюзикл}.*

**ВО'ЛНЫ РИТМИ'ЧЕСКИЕ,** *Ритмические  
волны.*

**ВООБРАЖЕНИЕ,** 1) то же, что *фантазия.* 2)  
Психическая деятельность, состоящая в создании  
представлений и мысленных ситуаций, никогда в  
целом не воспринимающихся чел-ким в  
действительности. позволяющая представить  
результат труда до его начала, тем самым ориен-  
тируя чел-ка в процессе деятельности. В. входит

в любой трудовой процесс и является необходи-  
мой стороной любой творческой деятельности  
(худо-жественной, конструкторской, научной).

В художественном, в театральном творчестве -  
это способность воспроизводить образы, пере-  
житые раньше в действи-тельности, комбиниро-  
вать части и все пережитое в разное время, соче-  
тая эти образы в новом порядке, группируя их в  
новое целое.

Для режиссера массовых праздничных дейст-  
вий В. - это умение в самом *замысле* представить  
себе реальный ход будущего праздничного дей-  
ства и сверять с этим воображаемым ориентиром  
свои режиссерские задания, возбуждать образное  
мышление и стремления всего творческого кол-  
лектива.

**ВОСПРИЯТИЕ,** целостное отражение в  
сознании предметов, ситуаций и событий, возни-  
кающее при непосредственном воздействии на  
органы чувств, сложный процесс приема и пре-  
образования информации, обеспечивающий ор-  
ганизму ориентировку в окружающем мире. Как  
форма чувственного отражения предмета вклю-  
чает обнаружение объекта в поле В., различение  
отдельных признаков в объекте, выделение в нем  
информативного содержания, адекватного

цели действия, формирование *образа* В. В  
зависимости от доминирующего анализатора  
различают зрительные, слуховые, осязательные,  
кинестезиче-ские (двигательные), обонятельные  
и вкусовые В ; в зависимости от формы  
существования материи - В. пространства, В.  
времени, В. движения, в зависимости от  
внимания - непроизвольное и произвольное В.  
(напр., наблюдение). На основе последнего  
строится система обучения актерскому и  
режиссерскому мастерству в отечественной  
театральной школе, создаются индивидуальные,  
групповые, массовые игры.

**ВОСПРИЯТИЕ ИСКУССТВА,** процесс  
активного личностного *общения с художествен-  
ным произведением,* способность увидеть, почув-  
ствовать и создать *образ* в своей душе; это ду-  
ховное сотворчество воспринимающего с ху-  
дожником, творцом. В В. и. существует уровень  
непосредственных впечатлений и переживаний.  
В отдельных случаях восприятие происходит на  
уровне внеш. формы художественного произве-  
дения, оно ограничивается простым узнаванием,  
к-рое Аристотель называл радостью узнавания  
"Ах как похоже!" Подлинные произведения иск-  
ва востребуют и формируют в процессе взаимо-  
действия с публикой наиболее сложные и высо-  
кие формы внутр. человеческого восприятия.  
Это не только восприятие линий, красок, звуков,  
выраженных словами образов, но и того, что  
скрыто или заключено в них - мыслей и чувств  
художника, претворенных в образную систему,  
ощущения в какой форме выражено содержание,  
каков "язык" произведения. *Художественне/  
образ,* имеющий целостную природу, чел-к мо-  
жет воспринять не иначе, к'ак сотворив этот об-

раз, воссоздав его в своей душе. Настоящий ху-  
дожник всегда творит по законам человеческого  
*восприятия.*

**ВОСПРИЯТИЕ МАССОВОГО ТЕАТРА-  
ЛИЗОВАННОГО ДЕТСТВА** неразрывно свя-  
зано с живым непосредственным участием в нем.  
Оно происходят на разных уровнях от стороннего  
наблюдения до личного активного творческого  
участия в сотворении праздничного события.

**ВПЕЧАТЛЕ'НИЕ,** образное чувственное  
ощущение, духовное состояние, вызванное воз-  
действием *выразительных средств,* режиссерски  
организованными образными действенными *ак-  
центами* в ключевых смысловых моментах мас-  
сового театрализованного действия и оставляю-  
щее эмоциональный след в духовной памяти его  
*участников.* Совокупность В. создает'духовный  
*образ праздничного общения, образ праздничного  
события.*

**ВРЕМЕННО'Е ПРОСТРАНСТВО,** отрезок  
времени, к-рое осмысливается *праздничным  
событием.*

**ВТОРО'Й (АКТЕ'РСКИЙ) ПЛАН,** I) внутр.  
духовный «багаж» чел-ка-героя, с которым тот  
приходит в пьесу. Он складывается из всей сово-  
купности жизненных впечатлений *персонажа,* из  
всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает  
собой все оттенки его ощущений и восприятии,  
мыслей и чувств. 2) В эстрадном действии, в  
массовом представлении В. (а.) п. - внутр. ду-  
ховный багаж самого исполнителя, это проявле-  
ние его личностного отношения к тому, что он  
изображает на эстраде, его внутр. личностный  
*диалог со* зрителем (с участником праздника).

**ВТОРО'Й (СЦЕНИЧЕСКИЙ) ПЛАН,** по-  
перечная доля *сценической площадки,* располо-  
женная между *первым планом* и *третьим планом.*В. (с.) п. позволяет воспринимать человеческую  
фигуру целиком.

**ВЫ'МЫСЕЛ,** добавка к *факту,* к-рая изме-  
няет его-обличье, характер, свойства. «Дозиров-  
ка» В. определяется *идеей* пьесы, *сверхзадачей*художника.

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ДВИЖЕНИЯ, внеш.**передача психических состояний, особенно эмо-  
циональных, проявляющихся в *мимике* (В. д.  
липа), пантомимике (В. д. всего тела) и «вокальной  
мимике» динамической стороне речи *(ин-  
тонация,* тембр, *ритм,* вибрато голоса), в экс-  
прессии, к-рая может быть решающей в интер-  
претации значения произносимых высказываний.  
В. д. приобретают характер образного «языка»,  
специфического кода для передачи многообразных  
оттенков чувств, оценок, отношений к событиям и  
явлениям. Будучи актом *общения* В.д.  
превращаются в средства более или менее созна-  
тельного воздействия на людей.

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА,** художе-  
ственные действия различных *видов иск-в,* к-рые  
используются реж-ром в постановке массового  
театрализованного представления и организации  
праздничного игрового *общения.* В. с. условно

можно поделить на традиционные *(живое слово,  
музыка, свет, хореография, пантомима, театр,  
киноиск-во, динамическая и статическая проек-  
ция, скульптура, спорт, цирк, эстрада),* нетра-  
диционные В. с. *(транспорт, животные, вода,  
огонь, дым, естественное освещение местности)  
и иносказательные (аллегория, метафора,  
олицетворение, символ).*

**ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ СИ'НТЕЗ,***Синтез выразительных средств.*

**ВЫСТУПЛЕНИЕ,** игра артиста перед пуб-  
ликой. В течение одного выступления актер мо-  
жет исполнить несколько *номеров,*

**ГАРМО'НИЯ** (гр. hannonia - созвучие, со-  
гласованность, стройность, противоположность  
хаосу), 1) согласованность, стройность в сочета-  
нии чего-н. (Г. звуков, Г. красок, душевная Г., Г.  
интересов). 2) *Выразительное средство* музыки,  
связанное с объединением тонов в созвучия и  
последовательностью созвучий в условиях лада.  
Важное значение в Г. имеют аккорды; в смене  
аккордов проявляются их ладовые, гармонические  
функции, а также закономерности голосоведения.  
Г. во многом зависит от мелодии и в тоже время  
обогащает, углубляет ее выразительность. 3)  
(Филос.) эстетическая категория, означает  
высокий уровень упорядоченного многообразия,  
оптимальное взаимосоответствие различных  
компонентов в составе *целого,* отвечает эс-  
тетическим критериям совершенства, красоты. Г. -  
показатель, мерило исторически достигнутого  
уровня практически-духовного освоения чел-ком  
окружающей действительности. Г. объективно  
проявляется в совпадении внеш. мира с потреб-  
ностями свободного и всестороннего саморазви-  
тия чел-ка. Т.о., она .выступает качественной характеристикой эстетического идеала, (высшей  
социально-эстетической цели общественного  
развития). Г. понимается как: объективная воз-  
можность отношений чел-ка с миром и досягае-  
мый идеал; субъективно мыслимое и недости-  
жимое совершенство, относящееся к сверхпри-  
родной сущности вещей; достижимый лишь в  
сфере иск-ва идеал красоты, призванной спасти  
мир; формальная характеристика *композиции.*структуры эстетически значимых предметов,  
родственных по смыслу понятиям пропорция,  
симметрия, мера и др. В иск-ве Г. - это предмет  
отражения и одновременно художественное во-  
площение идеала совершенной действительности,  
а также основание эстетической критики  
человеческого бытия. Иск-ву принадлежит заслуга  
открытия многообразия гармонических

отношений чел-ка с миром, прогнозирования  
возможностей гармонического и всестороннего  
развития человеческой личности. *(«Золотая про-  
порция»).*

**ГЕРОИ'ЧЕСКОЕ** (гр. he'ros - герой), катего-  
рия эстетики, раскрываются ценностный смысл  
выдающегося по своему общественному значе-  
нию даяния, требующего от чел-ка или коллек-  
тива людей (социальные группы, класса, народа)  
высшего напряжения духовных и физических сил,  
мужества и самоотверженности. Будучи одной из  
форм проявления возвышенного. Г. тесно связано  
с *трагическим.* В природе Г. лежит преодоление  
острых, непримиримых противоречий, что  
нередко достигается ценой жизни. В иск-ве Г.  
раскрывается в утверждении высокого эстети-  
ческого идеала, прежде всего через *образ* несу-  
щих его героев. Г. может выражаться не только  
через *персонификацию,* но также и через автор-  
скую позицию (напр., в сатире). Эстетические  
формы выражения Г. зависят от *жанра* и *вида  
искусства,* от художественного метода - реали-  
стического, классицистического, романтического  
и т. д., к-рый лежит в основе творчества худож-  
ника.

**ГЕРО'Й** (гр. heros - герой). 1) человек, свер-  
шивший выдающиеся по своему общественному  
значению действия, отвечающих интересам на-  
родных масс и требующих от чел-ка личного  
мужества, стойкости, готовности к самопожерт-  
вованию. 2) Выдающийся своей храбростью,  
доблестью, самоотверженностью человек, со-  
вершающий подвиги. 3) Главное действующее  
лицо литературного произведения. 4) Лицо, во-  
площающее в себе характерные черты эпохи,  
среды. 5) Лицо, привлекающее к себе внимание  
чем-н. или являющийся предметом восхищения,  
подражания. *(Г. документальный. Реальный Г.,* Г.  
*лирический. Персонаж, Героическое).*

**ГЕРО'Й ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ,** *Реальный  
герой.*

**ГЕРО'Й РЕА'ЛЬНЫЙ,** *Реальный герой.*

**ГЕОМЕ'ТРИЯ МИЗАНСЦЕ'НЫ,** простран-  
ственные отношения и формы *мизансцен,* их  
графическое изображение. Всякая организованная  
мЮансцена тяготеет либо к прямой линии, либо,  
к л ом а н о и, либо к к р у г у. У каждой линии  
свои эмоциональные возможности,

Движение по прямой дает М. сухость и  
строгость, аскетичность. Если перевести его в  
звук, это не выведение какой-л. *мелодии,* а скорее  
длительное звучание одной ноты.

Плоскостная, горизонтальная актеры

располагаются на одном плане, на одной линии от  
левой *кулисы* к правой.

М. фронтальная- горизонтальная М.,  
обращенная к зрителю. Маловыразительность  
этой М. корректируется *ракурсом* исполнителей.

М. барельефная- совместное выступление  
нескольких актеров в одной плоскости, при-  
ближенной к публике; "живая картина".

М, вертикальная перпендикулярная по

отношению к *рампе* сцены, при к-рой испол-  
нители выстраиваются в затылок друг к другу;  
М„ расположенная **перпендикулярно** *планшету*

сцены, построенная на возвышающихся площад-  
ках действия.

М. глубинная - М., построенная на сочетании  
разных планов сценической площадки.

М. диагональная - М„ расположенная по  
самому длинному расстоянию на планшете  
сцены; диагональное приближение дает сложный  
эффект изменения композиции в двух измерени-  
ях сразу. Переход и уход персонажа полуспиной  
по диагонали отличается скромностью, просто-  
той, недосказанностью. Л. В. Варпаховский при-  
водит следующие доказательства преимущества  
диагональной композиция: естественное поло-  
жение актера a trois quarts (труакар), т. е. в самом  
выразительном для него *ракурсе;* наилучшее,  
наивыгоднейшее расположение в тех диалогах, в  
к-рых значение двух партнеров различно; воз-  
можность максимального расширения простран-  
ственной композиции; наилучшая видимость в  
сложных композициях действующих лиц и в  
движениях; трехмерность диагональной органи-  
зации пространства.

Красота движения по прямой, так же как и  
прямой линии в декорации, основана на том, что  
гармония возникает между противоположными  
началами. Человеческое тело - это сплошная ло-  
маная линия, потому так красива прямая линия в  
*костюме,* потому человеческая пластика так вы-  
игрывает на фоне строгой архитектуры.

Круг есть скрытая прямая. Круг в *декорации* и  
движении также дает эффект стройности и  
строгости. Круг успокаивает. Полный круг в М.  
хорошо подчеркивает идею законченности.

Полукруг или часть круга привносит в  
рисунок постановки музыкальность. Замкнутая  
по круг>' М. стадиона, хоровода, выражает  
бесконечность движения. Круг прекрасен еще и  
тем, что он таит в себе все ракурсы *(Сценический  
ракурс)* человеческого тела. И прямой, и лома-  
ной, и круга должно быть столько, сколько до-  
пускает бытовая плюс поэтическая правда игро-  
вого куска. Короткий переход от одной точки к  
др. чаше всего используется по вогнутой или  
выгнутой линии, т. н. "скобке" (не круг и не ло-  
маная), отчего пространство кажется более ем-  
ким, а переход - более выразительным. Разно-  
видностью круговой М. является  
спиральная М,- круговая М., развернутая по  
вертикали.

Главное достоидство ломаной линии в том,  
она дает неожиданную и броскую графику.  
Опасность ее заключается в возможности появ-  
ления беспорядка и режиссерского многословия.

Если круг и полукруг обусловливают стихо-  
творную М. ломаная - прозаическую М. М.  
стихотворная, откровенно условная М.,' где все  
признаки формы *-ритм,* размер, рифма и т. д. -  
явственно различимы. М. прозаическая, М., в к-  
рой ритмические, стилевые, графические и проч.  
признаки формы скрыты за непринужденным,  
бытовым, как бы натуралистическим характером  
действоваиия.

*(Геометрия .мизансцены, Мизансцены .монолога,  
Мизансцены толпы. Полуспинная .мизансцена,  
спинная .мизансцена. Пунктуация, Орфография  
мизансцен Мизансценическая рифма).*

**ГИПЕРБОЛА** (гр. hyperbole' - преувеличе-  
ние). 1) (в лиг-ре) .отрога, способ художественно-  
го обобщения, при к-ром художественная *образ-  
ность* достигается путем намеренного преувели-  
чения какого-л. свбйства, качества, особенностей  
предмета, явления,или процесса: «наметали стог  
выше тучи», "вино лилось рекой" (Крылов). Ги-  
перболический *художественный образ* подчерк-  
нуто условен, его.реальный аналог не может в  
действительности обладать указанными свойст-  
вами с той мерой концентрации, к-рая выступает  
нарушением правдоподобия. Г. - способ создания  
особой выразительности, эмоциональности,  
экспрессивности изображаемого. Преувеличение  
выявляет в художественном образе Скрытое со-  
держание, обнаруживает его эстетический, эмо-  
циональный, познавательный потенциал. Г. ши-  
роко используется в фольклоре, в сказках  
(«Мальчик-с-пальчик», «Дюймовочка»), в таких  
жанрах профессионального иск-ва. как сатира,  
шарж, карикатура. Предметом Г. могут быть от-  
дельные эл-ты структуры произведения иск-ва:  
речь героя, внеш. вид, образ природы, эмоцио-  
нальное состояние и пр. («Руки милой - пара ле-  
бедей - в золите волос моих ныряют...» С.  
Есенин); тот или иной персонаж («Людоедка»  
Эллочка у И. Ильфа и Е. Петрова). Г. нередко  
служит для выявления своеобразия художест-  
венного мира произведения, выполняет специ-  
фическую идейно-эстетическую и стилистиче-  
скую функцию художественного синтеза (в ро-  
мане М. Булгакова .«Мастер и Маргарита» Г. ока-  
зывается одним из способов достижения художе-  
ственного ед-ва фантастического и реалистиче-  
ского, сатирического и лирического, конкретно-  
исторического и общечеловеческого). Нарушение  
пропорций - основа шаржа, гротеска, карикатуры.  
Но Г. может и не придавать комические черты  
(напр., удлиненные руки Паганини в  
скульптурных изображениях Коненкова и Эрзи,  
тучность Фальстафа и худоба Дон Кихота обая-  
тельны). Образ складывается из поступков, на-  
мерений, обстоятельств, а не только внеш. при-  
знаков.2) (В театре) выразительный прием ре-  
жиссуры, заостряющий характерные черты *пер-  
сонажа,* обстановки, *действия:* основной прием  
клоунады, сатирического или фантастического  
действия.

**ГЛА'ВНОЕ СОБЫТИЕ,** *Событийный ряд.***ГЛАВ'НЫЙ БАЛЕТМЕ'ЙСТЕР,** член *по-  
становочной группы,* отвечающий за всю хорео-  
графическую часть в театрализованном пред-  
ставлении. В его обязанности входит отбор хо-  
реографических *номеров,* коллективов и испол-  
нителей, проведение *репетиций-2,* а также соз-  
дание сводных танцев и хореографических, пла-  
стических связок "(если нет *режиссера по пан-  
томиме)* между номерами и эпизодами, созда

ние, если нужно «живого занавеса». Чаще всего  
это один из руководителей танцевального кол-  
лектива, принимающего участие в представлении.

**ГЛА'ВНЫЙ ДИРИЖЕР,** член *постановоч-  
ной группы,* управляющий оркестром и/или хором  
(в т. ч. сводными); *муз. руководитель.* Г. д.  
отвечает за подбор и исполнение «в живую» муз.  
произведений художественной акции. Совместно  
с *главным реле-ром* определяет муз. партитуру  
праздника, театрализованного представления  
(звуковую и шумовую), определяет коллективы и  
исполнителей, проводит музыкальные репетиции  
и представление. Работает в тесном контакте с  
реж-ром по звуку. Как правило, Г. д. назначается  
руководитель хора или оркестра, принимающего  
участие в представлении.

**ГЛА'ВНЫЙ РЕЖИССЕР,** постановщик, к-  
рый определяет *режиссерский замысел* праздни-  
ка, театрализованного представления и отвечает  
за организацию всей его художественной (твор-  
ческой) стороны. Г. р. определяет состав *поста-  
новочной группы я* исполнителей; согласовывает с  
ними *концепцию* массового действа, разрабаты-  
вает *режиссерскую документацию,* руководит  
работой группы режиссеров, ответственных за  
отдельные эпизоды крупномасштабной художе-  
ственной акции.

**ГЛА'ВНЫЙ ХОРМЕЙСТЕР,** член *поста-  
новочной группы,* управляющий хором (в т. ч.  
сводным); *муз. руководитель. Г.* х. совместно с  
*главным реж-ром* и *главным дирижером* опреде-  
ляет муз. партитуру праздника, театрализованного  
представления (звуковую и шумовую), определяет  
хоровые коллективы и вокалистов-исполнителей,  
проводит музыкальные репетиции и  
представление. Работает в тесном контакте с реж-  
ром по звуку. Как правило, Г. х. назначается  
руководитель хора, принимающего участие в  
представлении. В небольших представлениях  
функции главного дирижера и Г. х. могут сли-  
ваться, в больших представлениях и праздниках  
они разделяются.

**ГЛА'ВНЫЙ ХУДО'ЖНИК,** член *постано-  
вочной группы,* ответственный за художественное  
(изобразительное) оформление массового действа.  
Совместно с *главным реж-ром* он разрабатывает  
*художественный образ* праздника, разрабатывает  
*эскизы* оформления сцены, зала, *костюмов* и др.  
оформления, необходимого по сценарию,  
разрабатывает эскизы *афиш,* листовок и  
пригласительных билетов и т. п., руководит  
работой художников-исполнителей. Ему подчи-  
няется также вся технические службы во главе с  
*заведующим постановочной части.* Под его ру-  
ководством работает и художник по свету.

**ГОЛОГРА'ФИЯ** (гр. holos - весь + graphu -  
пишу), *сценический эффект,* метод получения  
объемного изображения предмета, основанный на  
интерференции двух лучей света - от источника и  
от предмета: при освещении голограммы светом  
той же длины волны, что и у опорного

(референтного) луча, в результате дифракции  
света возникает объемное (при определенных  
условиях цветное) изображение предмета; кроме  
оптической Г. существует акустическая Г.

Г. позволяет получать в любом месте *сцени-  
ческого пространства* объемные, совершенно  
реальные изображения, к-рые можно рассматри-  
вать в мельчайших деталях и с разных сторон, их  
даже можно обойти вокруг (как если бы они бы-  
ли настоящими). В сказочных и фантастических  
постановках, где происходят всевозможные ис-  
чезновения, появления и превращения *декорации*и *персонажей,* можно особенно интересно ис-  
пользовать Г.

**ГОРИЗО'НТ** (< rp. horizon - ограничиваю-  
щий), часть *одежды сцены, задник* (завеса)  
больших размеров, перекрывающий заднюю по  
периметру и часть боковых зон *сценического  
пространства-* Г. еще называют радиусом *паду-  
ги.* Обычно служит для изображения небосвода  
(беспредельного пространства). По форме Г. раз-  
деляют на цилиндрические и купольные; по тех-  
нике использования: стационарные и передвиж-  
ные, в целях хранения наматывающиеся на спе-  
циальный барабан. *(Техника сцены/.*

**ГРА'ФИК РЕПЕТИ'ЦИЙ,** *план* репетици-  
онного процесса, составная часть *режиссерской  
документации. Г.* р. составляется в виде сетки, в  
верхней горизонтальной строке к-рой обознача-  
ются названия колонок (вертикальных столбцов):  
Число; Время («от... и до..»); Вид работы (репе-  
тиции по номерам, блокам, эпизодам и т. п., виды  
и характер перерывов); Место приведения:  
Участники (указание *коллективов, ансамблей,*солистов, *реальных героев);* Ведут репетицию  
(фамилии членов *постановочной группы,* отве-  
чающих за данный *номер, блок* или *эпизод).* Тех-  
ническое обеспечение (полный перечень технилческих средств, *реквизита, бутафории,* и т. п.).  
Примечания.

В Г. р. учитываются свободное время коллек-  
тивов, возможность репетиций на данной пло-  
щадке с первого дня (с просмотра коллективов) и  
до последнего (проведение представления,  
праздника). В целях большей продуктивности  
репетиции и экономии времени и сил участников  
представления, репетиционный день лучше на-  
чинать с массовых номеров и сцен, которыми  
чаще всего являются *пролог* и *финал,* т. к. они  
более трудоемки и продолжительны по времени,  
затем переходить к большим массовым сценам и к  
номерам с меньшим составом исполнителей:  
групповым и сольным.

Г. р. обязательно доводится до сведения всех  
участников, всех ответственных и заинтересо-  
ванных лиц через различные формы оповещения:  
назначение специальных организаторов, раз-  
множение и раздача Г. р. всем службам и кол-  
лективам, вывешивание на самых видных местах,  
напоминание по телефону, на общих сборах  
постановочной группы и исполнителей и г. п.

**ГРАФИЧЕСКИЙ МЕТОД,** чертежный ме-  
тод разработки рисунка *массовой сцены* в теат-  
рализованном представлении на *стадионе.* Для  
разработки *композиции* этим методом реж-р ис-  
пользует миллиметровую бумагу, цветные ка-  
рандаши, измеритель, циркуль и линейку. В на-  
чале на листах миллиметровой бумаги делаются  
заготовки для будущих схем, т. е. в масштабе  
2м:5мм наносятся размеры поля стадиона, раз-  
метка и система координат. Далее на этих заго-  
товках разрабатываются схемы построений и  
перестроений участников. Если участники вы-  
полняют упражнение без предмета или с инди-  
видуальным предметом, то за единицу разработ-  
ки построений и перестроений берется один уча-  
стник. На схеме его условно обозначают кру-  
жочком или крестиком. Если композиция вы-  
полняется с групповым предметом, то за единицу  
разработки берется предмет. В этом случае  
изображение будет зависеть от формы предмета.  
Если использовать цветные карандаши, то на  
одном листе (заготовке) можно вычертить не-  
сколько построений и перестроений участников.  
*(Композиционно- постановочный план. Размет-  
ка, Графический метод. Фотомакетный метод,  
Прием обратного действия. Прием прямого дей-  
ствия. Прием возврата к исходному положению).*

**ГРИМ,** (фр. grime, букв. - забавный стари-  
кан), 1) иск-во изменения внешности актера  
(преимущественно лица) с помощью специаль-  
ных красок (Г.), пластических и волосяных на-  
клеек, парика, прически и др. 2) Гримировальные  
краски и др. принадлежности Г.

**ГРИМЕР,** специалист по *гриму.*

**ГРОТЕ'СК** (фр. grotesque, букв, причудли-  
вый; затейливый, смешной, комичный; от ит.  
grotta - грот), I) орнамент, в к-ром причудливо,  
фантастически сочетаются декоративные и изо-  
бразительные мотивы (растения, животные, че\*  
ловеческие формы, маски), наиболее древние  
образцы к-рого были обнаружены в развалинах  
древнеримских построек, называвшихся в народе  
«гротами», откуда он и получил свое название. 2)  
Чрезмерное преувеличение и заострение отдель-  
ных сторон эстетического предмета, к-рое ведет к  
разрушению существующих в действительности  
связей, к замене их контрастным соединением,  
казалось бы несоединимых свойств и объектов.  
3) Вид художественной *образности,* обоб-  
щающий и заостряющий жизненные отношения  
посредством причудливого и контрастного соче-  
тания реального и фантастического, правдопо-  
добного и карикатурного, трагического и коми-  
ческого, прекрасного и безобразного. Резко сме-  
щая формы самой жизни, создает особый, гроте-  
скный мир, к-рый нельзя понимать буквально  
или расшифровывать однозначно, как в *алпего-  
рии: Г.* устремлен к целостному и многогранному  
выражению основных, кардинальных проблем  
человеческой жизни. Издревле присущ художе-  
ственному мышлению (напр., мифология)

В отличие от *комического, Г.* скорее болез-  
ненный «смех сквозь слезы». Г. рождает и  
«убийственный» смех, адский хохот, губительным  
образом раздваивающий окружающий нас мир.  
Неслучайно гротескные образы чаще вызывают  
не улыбку и смех, а чувства отвращения, страха,  
негодования, презрения, страха. Таковы  
некоторые образы Н. В. Гоголя, М- Е.

Салтыкова-Щедрина, Ф. Рабле, Ф. Кафки, М. А.  
Булгакова, фантастические образы X. Босха,  
Ф. Гойи, П. Брейгеля, О. Домье, М. Шагала,  
саркастические диссонансы Д. Д. Шостаковича,  
И Ф. Стравинского. От фантастического и  
волшебного в иск-ве Г. отличается прежде всего  
тем, что в его основе лежит активное неприятие  
изображаемой действительности в ее  
существующем виде. Неправдоподобие Г. - всегда  
вызов реальности, проявление активного,  
преобразующего отношения к ней. Как ху-  
дожественный прием Г. призван сломать *штампы*привычного восприятия, представить дейст-  
вительность во всем многообразии ее проявлений.  
Г. теснее всего связан с реалистическими  
направлениями в иск-ве, ибо неправдоподобное и  
преувеличенное всегда рассматривается здесь в  
сопоставлении с привычным и обыденным. По  
отношению к произведениям, в к-рых фантастику,  
гиперболизацию и алогичность уже ничто не  
ограничивает, Г. утрачивает художественную  
функциональность.

В массовом театрализованном представлении,  
на эстраде приемы Г. не должны разрушать об-  
щую праздничность настроения.

**ГРУППА ПОСТАНОВОЧНАЯ,** *Организа-  
ционные структуры праздника.*

**ГРУППА РЕЖИССЕРСКАЯ,** *Режиссерская  
группа.*

**ГРУППЫ ПОСТАНОВОЧНОЙ ДИ-**

**РЕ'КТОР,** *Директор постановочной группы.*

**ГУЛЯ'НЬЕ,** 1) приуроченное к какому-л.  
праздничному событию пребывание чел-ка н<г  
открытом воздухе в местах массового отдыха. 2)  
Народное увеселение на открытом воздухе. Гу-  
ляний в городах, особенного прошлого века,  
проводилось на протяжении всего года много, они  
приурочивались к сезонным и церковным  
праздникам, ярмаркам, иногда к официальны'.!  
событиям таким, как коронации, победы в войне и  
т. п. Устраивались они в разных частях города в  
зависимости от обычая, времени года, массовости  
и популярности праздника в живописных местах.  
Издревле всякое гулянье сопровождалось  
ярмаркой, а ярмарки превращались в народные Г.  
На Г. публике предлагались различные раз-  
влечения: медвежья потеха, *кукольны:'/ театр*Петрушки, *раёк,* различные виды представлений в  
*балаганах, цирки, вертепы,* катание на санях, на  
лошадях, с гор, на различных каруселях и т. д В  
рощах летом народ располагался прямо на траве.  
Г. - очень демократическая форма народного  
празднества. Оно вбирает в себя все формы  
народного и профессионального *творче*

*ства,* к-рое живет в условиях ярмарки по  
своим законам: краткость, яркость, примитивизм  
(лу-бочность), веселость, обширная торговля, ка-  
тальные горы, качели я др. *аттракционы. Г.*может быть использовано как самостоятельная  
форма *театра под открытым небом* или как его  
составная часть. Г. как исторически сложивший-  
ся тип культурной деятельности лежит в основе  
мероприятий *парков.*

Д

**ДА'ЛЬНЫЙ ПЛАН,** последний план (попе-  
речная доля) *сценической площадки.* Он может  
быгь и третьим, и четвертым, и пятым в зависи-  
мости от размеров сцены. Д. п. выгоден для  
больших монументальных композиций и игро-  
вых кусков, связанных с обильным движением.  
Приравнивается к общему плану в *кино. (Третий  
план),*

**ДВИЖЕНИЕ.** 1) *внеш.* и *внутр.* телесные  
двигательные *акты* (процессы). Различают Д  
непроизвольные и произвольные. Непроиз-  
вольные. Д осуществляются без контроля  
сознания (мигание, отдергивание руки от боле-  
вого раздражителя, хаотичные Д при помутнении  
сознания). Произвольные Д сознательно  
регулируются чел-ком на основе имеющейся у  
него потребности в достижении цели как Ъбраза  
предвосхищаемого результата. Произвольные Д.  
предполагают сознательную ориентировку по  
отношению к цели как в речевом плане, так и в  
плане представления *(воображения}. 2)*Перемещение кого-, чего-н. в определенном  
направлении, 3) Изменение положения тела или  
его частей. 4) (Перен,) Внутр. побуждение,  
вызванное каким-л. чувством, переживанием. 5)  
Езда, ходьба, в разных направлениях. 6) (Перен.)  
оживленность, напряженность действия (напр1, в  
пьесе мало движения). 7) Общественная деятель-  
ность, преследующая определенные цели (Д.  
сторонников мира. Олимпийское Д). 8) Переход  
из одного состояния, стадии в др. состояние, ста-  
дию развития (напр., Д. *событий).*

**ДВИЖЕНИЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНОЕ,** *Выра-  
зительное движение,*

**ДЕ'ЙСТВА ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО**

**МАССОВОГО ВОСПРИЯТИЕ,** *Восприятие  
массового театрализованного действа.*

**ДЕЙСТВЕННОГО АНА'ЛИЗА МЕ-ТОД,***Метод действенного анализа.*

**ДЕЙСТВЕННЫЙ ФАКТ,** 1) воображаемое  
явление, побуждающее *персонаж* изменить (от-  
корректировать) линию поведения, действовать с  
большей активностью или отказаться от *предме-  
та борьбы. Т)* Реальное жизненное **или** вообра-  
жаемое явление, вызывающее драматическую  
*колшзию* массового действия (театрализованного  
представления).

**ДЕЙСТВИЕ,** 1) Проявление какой-л. энергии,  
деятельности., а также сама сипа, деятель-

ность, функционирование чего-л.. 2) (Психол.)  
главная структурная единица деятельности; про-  
извольная преднамеренная активность, направ-  
ленная на достижение осознаваемой *цели.* В ка-  
честве средств Д. могут выступать различные  
знаки, роли, ценности, нормы и т. п„ применяя  
которые, чел-к превращает его в «личностное»,  
принадлежащее ему *самому.* Действие осущест-  
вляется на основе определенных способов, соот-  
носимых с конкретной *ситуацией - с* условиями. 3)  
Поступки, поведение (самовольные Д.)- 4) Со-  
бытия, *о* к-рых идет речь (Д. происходит в XV  
*столетии- Документальное Д.).* 5) Часть драмати-  
ческого произведения *(Комедия* в 3-х Д). 6) (В  
театре) основное средство воплощения образа;  
**волевой акт, направленный к** определенной  
цели. Д. **объединяет в одно** *целое* **мысль,** *чувство,  
воображение.* (Ср., *Задача). (Действенный факт,  
Действо массовое театрализованное, Дейст-  
вующее лицо. Действующие силы. Документальное  
Д., Жизненное Д., Законы праздничного Д., Игра,  
Концертное Д., Логика действий, Метод  
действенного анализа. Метод физических дей-  
ствий, Нравственное Д., Партитура физических,  
действий. Последействие, Простое физическое Д.,  
Психическое Д., Психофизическое Д., Реальное Д.,  
Сквозное Д., Словесное Д., Театрализация,  
Художественное Д., Эстрадное Д.,).*

**ДЕЙСТВИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ,** *До-  
кументальное действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ ЖИЗНЕННОЕ,** *Жизненное  
действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ ИГРОВО'Е,** *Игровое действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ КОНЦЕ'РТНОЕ,** *Концертное  
действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ МАССОВОЕ ТЕАТРАЛИ-  
ЗОВАННОЕ,** *Массовое театрализованное дей-  
ствие.*

**ДЕЙСТВИЕ НРАВСТВЕННОЕ,** *Нравст-  
венное действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ ПРОСТО'Е ФИЗИЧЕСКОЕ,***Простое физическое действие.*

**ДЕЙСТВИЕ ПСИХИ'ЧЕСКОЕ,** *Психическое*

*действие.*

**ДЕЙСТВИЕ ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ.**

*Психофизическое действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ РЕА'ЛЬНОЕ,** *Реальное Оейст-  
вие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ СКВОЗНО'Е,** *Сквозное дей-  
ствие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ СЛОВЕ'СНОЕ,** *Словесное  
действие.*

**ДЕЙСТВИЕ СЦЕНИ'ЧЕСКОЕ,** *Сценическое*

*действие.*

**ДЕЙСТВИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ**

**ЖИЗНЕННОЕ,** *Жизненное театрализованное  
действие.*

**ДЕЙСТВИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ.** *Те-  
атрализованное действие.*

**ДЕ'ЙСТВИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ,** *Ху-  
дожественное действие.*

**ДЕ'ИСТВИЕ ЭСТРА'ДНОЕ,** *Эстрадное  
действие.*

**ДЕЙСТВИЙ ФИЗИ'ЧЕСКИХ МЕТОД,**

*Метод физических действий*

**ДЕЙСТВИЙ ФИЗИ'ЧЕСКИХ ПА'МЯТЬ,***Память физических действий.*

**ДЕ'ЙСТВИЙ ФИЗИЧЕСКИХ ПАРТИ-  
ТУРА,** *Партитура физических действий.*

**ДЕ'ЙСТВИЯ ЛОГИКА,** *Логика действия.*

**ДЕ'ЙСТВИЯ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИ-  
ЗОВАННОГО РЕЖИССЕР,** *Режиссер мас-  
сового театрализованного действия.*

**ДЕЙСТВИЯ О'БРАЗ,** *Образ действия.*

**ДЕ'ЙСТВИЯ ПРАЗДНИЧНОГО ЗА-  
КО'НЫ,** *Законы праздничного действия.*

**ДЕ'ЙСТВИЯ РАЗВИ'ТИЕ,** *Развитие дейст-  
вия.*

**ДЕ'ЙСТВО МА'ССОВОЕ ТЕАТРАЛИ-  
ЗОВАННОЕ,** *Массовое театрализованное дей-  
ство.*

**ДЕЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО',** *Персонаж.*

**ДЕЙСТВУЮЩИЕ СИ'ЛЫ,** *участники*массового театрализованного действа, осуществ-  
ляющие его *сквозное действие* и *сверхзадачу.*

**ДЕКА'ДА** (< фр. decade - < гр. dekas (dekados)  
десяток), десятидневный промежуток времени,  
посвященный чему-н. (напр., Д, литературы и  
иск-ва Франции в Москве).

**ДЕКЛАМА'ЦИЯ** (< лат. declamatio - упраж-  
нение в красноречии), иск-во художественного  
чтения *стихов* или *прозы.* Д. может быть сольной  
(исполняемой, одним актером) и коллективной,  
сложность к-рой состоит в выявлении  
инструментованного поэтического текста путем  
организованного *живого слова* при условии муч.  
и психологического ед-ва всех участников. Раз-  
новидность Д,- мелодекламация (<гр. melos -  
песнь, мелодия + декламация) - *жанр,* суть к-  
рого заключается в чтении стихов лили  
ритмической прозы под муз. аккомпанемент, а  
также произведение, основанное на одновремен-  
ном и поочередном звучании речи и музыки

**ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО,** род  
пластических иск-в, произведения к-рого наряду  
с архитектурой художественно формируют ок-  
ружающую чел-ка материальную среду и вносят  
в нее эстетическое идейно-образное начало  
Включает различные иск-ва, служащие для ук-  
рашения произведения архитектуры и садово-  
паркового иск-ва (монументально-декоративное  
иск-во), создающие художественные предметы  
для общественного и частного быта (декоратив-  
но-прикладное иск-во), художественно оформ-  
ляющие празднества, зрелища, экспозиции и т д.

**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИС-**

**КУССТВО,** область декоративного иск-ва: соз-  
дание художественных изделий, имеющих прак-  
тическое назначение в общественном и частном  
быту, и художественная обработка утилитарных  
предметов (утварь, мебель, ткани, орудия труда,  
средства передвижения, одежда, украшения, иг-  
рушки и т. д.). При обработке материалов (мс-

17

талл, дерево, керамика, стекло, текстиль и др.) в  
Д. - п. и. используются литье, ковка, чеканка,  
гравирование, резьба, роспись, инкрустация,  
вышивка, набойка, и т, д. произведения Д. • п. и.  
составляют часть предметной среды, окружаю-  
щей чел-ка, и эстетически ее обогащают. Воз-  
никнув в глубокой древности, Д. - п. и. стало  
одной из важнейших областей народного творче-  
ства, его история связана с художественным ре-  
меслом, художественной промышленностью, с  
деятельностью профессиональных художников и  
народных мастеров, также с художественным  
конструированием. Ярмарки Д - п. и. являются  
составной частью праздников народного творче-  
ства.

**ДЕКОРАЦИЯ** (< позднелат. decoratio, букв.

- украшение), оформление *сцены,* павильона,  
съемочной площадки, средствами *живописи,  
архитектуры,* графики, освещения, постановоч-  
ной техники, *кино* и др. создающие зрительный  
*образ* спектакля, кинофильма, театрализованного  
представления, праздника, помогающее раскры-  
тию его идейно-художественного *замысла.*

Виды Д: живописи а я, широко используемая в  
18 в, Расписывались красивые и сложные  
задники, на 'к-рых нередко изображались целые  
архитектурные ансамбли и эл-ты интерьера, т. е.  
создавался живописный фон спектакля Сегодня  
такая декорация при необходимости  
воспроизводится с помощью технических  
средств: *лазера, голографии',*

симультанная Д - в одной образно оформленной  
выгородке совмещаются различные места  
действия; пространственная

- близка к симультанной по способу организации  
различных мест действия в единую установку, но  
она не ограничивается коробкой сцены, а вклю-  
чает в свою изобразительную систему зрительный  
зал, архитектуру театрального здания. Места  
действия в Д этого типа могут быть рассредото-  
чены в различных точках всего театрального  
комплекса; диа рамная Д- способ оформления  
спектакля, при к-ром объемные, строенные Д.  
первых планов постепенно переходят в пло-  
скостное живописное изображение;

кулисно-арочная способ, основанный на

применении живописных *кулис* и *падуг:* каждый  
план кулис и замыкающаяся сверху падуга  
образуют своеобразную арку; павильон -жесткие  
Д., детально изображающие какое-л. помещение;  
перспективная выполняется в соответствии с  
законами перспективного сокращения истинных  
размеров, используется для иллюзорного  
углубления *игрового пространства;*

пластические (объемные) Д. - строятся на  
применении объемных деталей в системе плоских  
стенок, пандусы, лестницы и др. объемные эл-ты  
позволяют разнообразить планировку *сце-  
нического пространстве,* менять в соответствии с  
конкретными требованиями глубину и ширину  
сценической коробки. Важную роль в построении  
объемной Д. играет сценическая *машинерия.*

**ДЕМОНСТРАЦИЯ** *(<* лат demonstratio -  
показывание), 1) наглядный способ ознакомления  
с каким-л. явлением, предметом (напр., Д моды).  
2) Публичное выражение общественных  
настроений, требований, солидарности или про-  
теста путем устройства массовых *шествий,* ми-  
тингов и т. д. Маршрутом Д. **может** охватываться  
огромное пространство города. Центральная  
*площадь,* куда стекаются демонстранты, разби-  
вается на несколько линий вдоль трибун, на к-рых  
стоят линейные (чаще всего для этой роли  
привлекают войска (или курсантов) армии и  
МВД, задача к-рых направлять поток 'демонст-  
рантов вдоль трибун, чтобы потоки не сливались  
и в целях безопасности. По каждой линии идет  
поток демонстрантов конкретного района (рай-  
онов).

Каждая колонна состоит из колонн предпри-  
ятий, организаций, учебных заведений, находя-  
щихся на территории данного района. В зависи-  
мости от материально-технической базы учреж-  
дений, создается оформление колонны. В целом  
колонну района начинала головная эмблема ус-  
тановка, оркестр и знамена. Знамена несут самые  
уважаемые люди района. Затем идет админист-  
рация района, затем предприятия, учреждения,  
организации. Перед началом *шествия* проводился  
митинг на предприятиях, маленькие колонны  
сливались в районную, районная - в общегород-  
скую. Д заканчивалась народным *гу.чянием* и  
домашними праздниками. Маршруты просчиты-  
вались не только в пространстве, но и во времени.  
Такой районный принцип давал возможность  
проявить свои таланты профессиональным ху-  
дожникам и художникам-любителям. Число уча-  
стников не нормировано. Нормировалась ширина  
колонны (6-8 человек) В последние годы перед  
демонстрацией трудящихся стали делать  
театрализованные прологи с участием спортив-  
ных коллективов, коллективов художественных\*  
коллективов, професси-ональных исполнителей.

**ДЕТА'ЛЬ** (фр. detail, букв. - подробность), 1)  
мелкая подробность, частность. 2) Часть чего-н.  
(механизма, прибора, машины, сценического  
оформления). 3) (В драматургии и лит-ре) повод  
для драматического *конфликта* пьесы (платок  
Дездемоны, заемное письмо Лебедкиной, при-  
вычка обрывать лепестки позволяет узнать Джеме  
в Оводе Артура Риверса и т. д.). 4) (В театре, в  
театрализованном представлении) важное об-  
разное *выразительное средство* актерской и/или  
режиссерской мысли.

**ДИАЛОГ** (гр. dlalogos), форма устной речи,  
разговор двух или нескольких лиц, основной  
способ изображения характеров и развития *дей-  
ствия* в драме и один из способов - в прозе (редко  
- в поэзии). Имеет большое значение при об-  
щении исполнителей с участниками действия (для  
*ведущего* концерта, театрализованного

представления, артиста эстрады разговорного  
жанра).

I8

**ДИВЕРТИСМЕ'НТ** (фр. divertissement букв,  
развлечение), I) Увеселительное представление,  
состоящее из танцевальных номеров, песен;  
включается в программу спектакля обычно как  
заключительное отделение. 2) Танцевальная  
сюита **или** вставные номера в балете или опере,  
непосредственно не связанные с сюжетом. 3)  
Муз. сюита развлекательного характера (типа  
серенады) для инструментального ансамбля или  
оркестра. 4) Легкая, иногда виртуозная пьеса типа  
попурри, вариации. 5) Театральное представление  
из различных эстрадных *номеров в* дополнение к  
главному представлению или вид *концерта,*построенного на номерах, не связанных  
*сюжетом.*

**ДИ'КТОР** (< лат. dictor - говорящий), 1) ра-  
ботник РВ и TV, читающий текст перед микро-  
фоном (телекамерой) для передачи в эфир. 2) (В  
массовых действах) *Ведущий,* читающий текст  
перед микрофоном за кулисами или радиорубки.  
*(Дикторский текст).*

**ДИ'КТОРСКИИ ТЕКСТ,** речевое сопрово-  
ждение фильма, *концерта,* театрализованного  
*представления.* Д. т. вводит зрителя в обстановку  
*действия,* дает оценку *событий,* характеров, свя-  
зывает между собой отдельные *эпизоды.*

**ДИ'КЦИЯ** (< лат. dictio - произнесение), сте-  
пень отчетливости в произношении слов, слогов  
и звуков в разговоре. Для актера, певца, диктора  
Д. имеет особое значение.

**ДИЛЕТА'НСТВО** (дилетантизм) (ит.  
dilettante - дилетант, *<* лат. delecto - услаждаю,  
забавляю), занятие какой-л. областью науки или  
иск-ва без специальной подготовки, при поверх-  
ностном знакомстве с предметом; любительство.

**ДИНА'МИКА** (гр. dynainikos - сильный, от-  
носящийся к силе), 1) состояние движения, ход  
развития, изменение какого-л. явления под влия-  
нием действующих на него факторов (противо-  
положное - статика). 2) Обилие *движения, дей-  
ствия.*

**ДИРЕКТОР ПОСТАНОВОЧНОЙ**

**ГРУППЫ** (лат. director < diriger - направлять),  
член *постановочной группы,* в чьи обязанности  
входит организационно-техническая сторона  
подготовки праздника, театрализованного пред-  
ставления. Руководит административной груп-  
пой.

**ДИРИЖЕР** *(<* фр. diriger - управлять), 1) ли-  
цо, управляющее *оркестром, хором,* оперным  
или балетным представлением, дающее муз.  
произведению свою трактовку *(интерпретацию).*2) (В театрализованных представлениях) один из  
членов *постановочной группы,* ответственный за  
муз. оформление художественной акции.  
*(Дирижирование; Главный дирижер).*

**ДИРИЖЕР ГЛА'ВНЫЙ,** *Главный дирижер.*

**ДИРИЖИРОВАНИЕ,** управление музы-  
кально-исполнительским коллективом (оркест-  
ром, хором и др.) при разучивании и публичном  
исполнении муз. сочинения Осуществляется *ди-  
рижером* (капельмейстером, *хормейстером) с*

помощью специальных *жестов* и *мимики.* В ха-  
рактере и *стиле* Д. отражаются особенности  
личности дирижера, понимание им муз. произве-  
дения.

**ДИССОНА'НС** (фр. dissonance < лат. disso-  
nans - нестройно звучащий), 1) негармоничное  
сочетание муз. звуков (противоположное - кон-  
сонанс). 2) (Перен.) то, что вносит разлад во что-  
н. (внести Д. в работу, Д *выразительных средств*в представлении).

**ДОКУМЕ'НТ** (лат. dokumentum доказа-  
тельство, свидетельство), I) материальный носи-  
тель данных (бумага, кино- и фотопленка, маг-  
нитная лента, перфокарта и т. п.) с записанной на  
нем информацией, предназначенной для ее пере-  
дачи во времени и пространстве. Д. могут содер-  
жать тексты, изображения, звуки и т. д. 2) (В  
драматургии и режиссуре театрализованных  
форм) источник, исходный материал для худо-  
жественно-образного осмысления событий, соз-  
дания на его основе художественного произведе-  
ния - *номера.* Виды документалистики: офици-  
альные Д -указы, приказы, распоряжения и т. п.;  
эпистолярные Д. - дневники, личные письма и т.  
п.; кино- и фото Д; непосредственное выступ-  
ление какой-л. интересной личности. Основные  
принципы отбора Д: соответствие материала  
*теме,* свежесть, новизна материала, незатруд-  
ненность для восприятия аудиторией.

**ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ ДЕЙСТВИЕ,** дей-  
ствие, основанное на документальном материале  
и организованное по законам *драматургии,* об-  
разно раскрывающее определенный авторский и  
режиссерский *замысел.*

ДОКУМЕНТАРНЫЙ О'БРАЗ, жизненный  
*факт,* выраженный художественными сред-  
ствами.

**ДОКУМЕНТА'ЦИЯ РЕЖИССЕРСКАЯ,***Режиссерская документация,*

**ДРА'МА** (гр. drama,- букв, действие), род ли-  
тературный, принадлежащий одновременно двум  
иск-вам: театру и лит-ре; его специфику состав-  
ляют *сюжет, конфликт* и деление действия на  
сценические *эпизоды,* сплошная цепь высказы-  
ваний *персонажей,* отсутствие повествователь-  
ного начала. Драматические *конфликты* вопло-  
щаются в поведении и поступках героев, и преж-  
де всего в *диалогах* и *монологах.* Текст Д. рас-  
считан на зрелищную выразительность *(мимика,  
жест, движение)* и на звучание; он согласуется  
также с возможностями сценического времени,  
пространства и театральной техники (с построе-  
нием мизансцен). Литературная Д., реализуемая  
*актером* и *режиссером,* должна обладать сце-  
ничностью. Ведущие жанры Д.: *трагедия,  
комедия,* драма (как жанр в узком смысле слова),  
*трагикомедия, мелодрама, фарс. (Драматизм,  
Драматургия).*

**ДРАМАТИ'ЗМ,** I) напряженность действия,  
свойственная *драме. 2)* Крайняя напряженность,  
трудность положения, обстоятельств.

**19**

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ХОД,** способ по-  
дачи и объединения в единое *целое* докумен-  
тально-художественного материала под углом  
определенной *темы.* Основные признаки Д. х. -  
ед-во действия, наличие двух противоположных  
начал, (ср. *Сценарный ход) (Драма, Драматурги-  
ческий метод. Драматургический прием).*

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ МЕТОД,** способ  
обработки жизненного (впечатлений, наблюде-  
ний) или документального материала автором в  
различные *формы* и *жанры* театрального иск-ва  
*(театрализованного представления),* (ср. с *Инс-  
ценировкой).*

**ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ ПРИЕ'М,** способ  
реализации драматургического хода. В основу Д  
п. могут быть положены формы производст-  
венной, общественной, досуговой, учебной,  
творческой деятельности.

**ДРАМАТУРГИЯ** (rp. dramaturgia), I) сово-  
купность драматических произведений какой-л.  
писателя, народа, эпохи. 2) Теория, иск-во по-  
строения драматического произведения. 3)  
Принцип воплощения отдельного произведения:  
«Д спектакля», «Д. фильма», «Д, массового  
праздника». 4) (В широком смысле) продуманная,  
специально выстроенная и организованная  
структура, *композиция* какого-л. материала (напр.,  
доклада, записей на магнитной ленте и т. п.) или  
мероприятия (вечера, собрания, праздника и т. п.).  
Отсюда сложившиеся понятия в самых различных  
сферах творческой жизни: «Д. урока» (в  
педагогике), «Д. события», «звуковая Д.» (на  
телевидении и радиовещании), «Д. клубного  
мероприятия» (в культурно-просветительной  
работе). 5) (В узком смысле) Д означает какое-л.  
литературно-драматическое произведение *(пьесу,*киносценарий, телевизионный *сценарий,*

*либретто* и проч.), требующее своего воплощения  
средствами того или иного *вида иск-ва.* В этом  
смысле различают театральную Д, муз. Д,  
эстрадную Д, цирковую Д, телевизионную Д, а  
также кино- Д. и радио- Д. *(Драматургический  
ход. Драматургический прием, Драматургия  
факта, Драматургия спектакля, Драматическая  
коллизия).*

**ДРАМАТУРГИЯ МАССОВОГО**

**ПРАЗДНИКА (ДЕ'ЙСТВИЯ).** драматическое  
произведение, в к-ром заложены принципы и  
условия реального *общения* людей (организато-  
ров и исполнителей со зрителями и активными  
*участниками* праздника), а также *выразительные  
средства,* раскрывающие смысл и призванные  
создать духовную *атмосферу* праздничного  
*жизненного события.* В Д. м. п. (в отличие от  
пьесы) нет подробно разработанных взаимоот-  
ношений, углубленного развития *образов.* Д. м. п.  
ближе к *сценарию* фильма, но и они существенно  
различны. Д. м. п. и режиссера должны учитывать  
не только *тему, идею, сверхзадачу*театрализованного представления, но и место его  
действия, масштаб, выразительные средства,  
творческие возможности исполните

лей. В празднике иные выразительные  
средства, иное воздействие на зрителя. Такие  
компоненты, как песня, танец, живокартинная  
композиция заменяют в массовом представлении  
психологическое обоснование поведения героев.  
Свойственная этому жанру эмоциональность  
предполагает мгновенное переключение  
внимания зрителей с одного объекта на др. без  
детализации и психологических мотивировок.  
Иначе говоря, Д. м. п. должна строиться так,  
чтобы во внешней форме подачи материала  
найти внутр. образ, соответствующий его идее,  
ритму дыхания. *(Законы праздничного действия).***ДРАМАТУРГИЯ ФА'КТА,** жизненная *кол-  
лизия,* заключенная в документальном *факте,  
событии,* явлении, к-рая определяет драматурги-  
ческое построение театрализованного *действия*или его отдельного *эпизода.*

ДУХ, 1) сознание, мышление, психические  
способности, то, что побуждает к действиям, к  
деятельности, начало, определяющее поведение,  
действия (напр., Д противоречия). 2) Внутр. мо-  
ральная сила (высокий Д.). 3) В религиозно-  
мистических представлениях: бесплотное сверх-  
естественное существо (напр., святой Д., злой Д.).  
4) (Перен.) содержание, истинный смысл,  
отличительная особенность чего-н. (напр., в Д.  
времени).

**ДУХО'ВНОСТЬ, труд души  
ДУША',** 1) внутр., психический мир чел-ка,  
его сознание. 2) То или иное свойство *характера,*а также чел-к с теми или иными свойствами. 3)  
(Перен,) вдохновитель чего-н., главное лицо.

ДЫМ, одно из самых сильных нетрадицион-  
ных *выразительных средств* массового театра-  
лизованного представления Его получают при  
сжигании дымовых шашек. С помощью цветных  
Д. отмечается траектория падения парашютистов,  
делают *занавесы.* На белый дым можно  
демонстрировать кинопроекцию и т. д. *(Сцениче-  
ские эффекты).*

I

**"Е'СЛИ БЫ"** (магическое "если бы" - тер-  
мин введенный К. С. Станиславским), союз, вы-  
ражающий условие совершения, существования  
чего-л.. Является рычагом, переводящим артиста  
и зрителей из повседневной действительности в  
плоскость *воображения,* дает толчок *фантазии,*предоставляя свободу действия в воображаемом  
мире, включает артиста и зрителя в предлагаемые  
условия *игры.*

**ЕСТЕСТВЕННОЕ ОСВЕЩЕ'НИЕ**

**МЕСТНОСТИ,** нетрадиционное *выразительное  
средство* массового театрализованного пред-  
ставления на открытом воздухе, к к-рому относят  
природные светила: солнце, луну, звезды.

20

ж

**ЖАНР** (фр. genre - род, вид), 1) определенные  
нормы создания *содержания* и *формы* про-  
изведения иск-ва, к-рые будучи неоднократно  
повторенными, закрепляются в сознании худож-  
ника и публики. 2) Исторически сложившееся  
внутреннее подразделение во всех *видах иск-ва;*тип художественного произведения в единстве  
специфических свойств его формы и содержания.  
Понятие «Ж.» обобщает черты, свойственные  
обширной группе произведений какой-л. эпохи,  
нации или мирового иск-ва вообще.

Существует несколько плоскостей жанровой  
дифференциации, каждая из к-рых отвечает ка-  
кой-л. грани сложного строения и функциониро-  
вания художественного произведения - темати-  
ческий, структурный, функциональный; систем-  
ный анализ иск-ва приводит к заключению, что  
Ж. распадается на несколько поджанров. В ре-  
зультате одно и то же произведения иск-ва мож-  
но отнести к нескольким жанровым группам  
(напр., скульптура Э. М. Фальконе - «Медный  
всадник» - это памятник, это конный памятник,  
это портрет, это исторический портрет, это алле-  
горическая скульптура). 3) (В театре) определен-  
ное жизненное содержание, тип *конфликта,* тип  
жизненных противоречий, содержащихся в дра-  
матургическом произведении. Отсюда вытекает  
еще один жанровый признак - особый эстетиче-  
ский угол зрения, под которым художник пре-  
имущественно воспринимает и воспроизводит  
мир. 4) (В массовом действе) определенные об-  
разные игровые условия массового *общения,* вы-  
ражающие отношение участников праздника к  
жизненному событию, явлению, к жизненной  
теме. *(Классификация).*

**ЖАНР ОРИГИНАЛЬНЫЙ,** *Оригинальный  
жанр.*

**ЖА'НРЫ ЦИРКОВЫЕ,** *Цирк.*

**ЖЕСТ** (фр. gestes, букв. - деяния), 1) движе-  
ние рукой или др. телодвижение, что-то обозна-  
чающее или сопровождающее речь. 2) Волевое  
телодвижение, выражающее воздействие чел-ка  
на окружающую среду или др. людей, (напр.,  
магический Ж.). Различают внешний Ж.: фи-  
зический, зримый (напр., решительный Ж., выра-  
зительный Ж.) и внутренний Ж.: скрытый,  
воображаемый *образ* жеста, внутреннее стремле-  
ние, вызывающее внеш. физический Ж.

В сценической практике выделяют также: Ж.  
психологический - по определению М. Чехова,  
«внутренние прообразы наших физических,  
бытовых жестов. Они стоят за ними (как и за  
словами нашей речи), давая им смысл, силу,  
выразительность. В них невидимо жестикулирует  
наша душа». (Ср., внутр. Ж.): Ж. фантастический  
- средство актерской психотехники, позволяющее  
выразить самые оригинальные вымыслы  
художественной *фантазии* (передать жизнь  
деревьев и растений, горных

скал и окружающих вещей, архитектурных со-  
оружений и сказочных *персонажей};* Ж.  
художественный - *выразительное средство*артиста, «рисующего» в условном движении тела  
душевное состояние, внутреннее стремление  
сценического образа; пластический Ж. - условное,  
внутренне свободное телодвижение, имеющее  
образное содержание и художественную  
выразительность. *(Язык жестов).*

**ЖЕ'СТОВ ЯЗЫК, *Язык*** *жестов.*

**ЖИВО'Е СЛО'ВО,** звучащее слово, основное  
*выразительное средство* театра, театрализо-  
ванного представления и праздника. Ж.с. можно  
рассматривать как документальное, публицисти-  
ческое и художественное. Сфера словесного обо-  
значения практически не имеет границ (Ж, с.  
интересного чел-ка, *реального героя,* речь *веду-  
щего, диктора,* поэтическое слово, *диалог* и т. п.).  
Ж.с. - это выражение авторской *идеи,* эмо-  
циональный эл-т огромной силы; оно создает  
словесные *образы,* к-рые могут непосредственно  
воплощать и передавать действия, чувства, на-  
строения, переживания чел-ка. Ж. с. создает *ат-  
мосферу* общения между сценической площадкой  
и массовой аудиторией. Ж. с. несет конкретный  
материал: им можно охватить большой отрезок  
времени в жизни страны, региона, чел-ка, ввести  
собравшихся в атмосферу происходящего.

**ЖИ'ВОПИСЬ,** I) вид изобразительного иск-  
ва, произведения к-рого создаются с помощью  
красок, наносимых на какую-л. поверхность. Ж. -  
важное средство художественного отражения и  
истолкования действительности, воздействия на  
мысли и чувства зрителей, обладает существен-  
ным социальным содержанием и разнообразными  
идеологическими функциями.

Выразительность Ж. определяется с помощью  
*композиции,* рисунка и *цвета* (моно - или поли-  
хромного колорита, полутона, переходы, оттен-  
ки), характером мазка, обработкой красочной  
поверхности (фактура). Передача объема и про-  
странства, связанных с линейной и воздушной  
перспективой, световой моделировкой, исполь-  
зованием тональных градаций и пространствен-  
ных качеств теплых и холодных цветов. Ж. может  
быть однослойной (аллаприма) и многослойной,  
имеющей подмалевок, лессировки.

Ж. отличается многообразием жанров, к-рые  
определяются на основе предмета изображения  
(портрет, натюрморт, исторический и бытовой  
пейзаж, историческая или батальная картина), а  
иногда и на основе характеристики изображения  
(карикатура, шарж). Различают монументально-  
декоративные Ж. (стенные росписи, плафоны,  
панно), станковую живопись (картина), декора-  
ционную живопись (театральные и кино-  
*декорации),* декоративную роспись предметов  
обихода, иконопись, миниатюру (иллюстрирова-  
ние рукописей, портрет), диораму и панораму. По  
основной технической разновидности - масляная,  
водными красками по штукатурке - сырой

*21*

(фреска) и" сухой (а секко), энкаустика, акварель,  
гуашь, пастель, тушь, темпера, живопись кера-  
мическими, силикатными, синтетическими крас-  
ками, а также кпеевая, восковая, эмаль, мозаика,  
витраж.

2) (В театрализованном массовом действе)  
*выразительное средство* режиссуры, являясь эл-  
том оформления, а живые живописные картины  
создаются действием исполнителей из деталей  
*реквизита, костюмов, световых эффектов. (Ху-  
дожественный фон).*

**ЖИВОТНЫЕ,** нетрадиционное *вырази-  
тельное средство* массового театрализованного  
представления. В массовом действе почти по-  
всеместно применяются кони и белые голуби,  
реже используются собаки и олени, верблюды и  
дрессированные медведи. Зачастую включение в  
массовое представление Ж., помогает образному  
решению темы.

**ЖИЗНЕННОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** 1) Способ  
взаимосвязи чел-ка с окружающей средой и с др.  
людьми. 2) Поведение, поступки людей в реаль-  
ных, жизненных условиях. 3) преднамеренная  
активность чел-ка, процесс, направленный на  
достижение осознанно поставленной жизненной  
*цели.* Ж. д. осуществляется на основе определен-  
ных способов, соотносимых с конкретной *си-  
туацией - с* жизненными условиями. Ж. д. -  
главный предмет *театрализации.* Перевод Ж. д. в  
праздничное или сценическое действие осуще-  
ствляется посредством *игры,* с помощью которой,  
с одной стороны оно остается реальным, а с  
другой - приобретает условный характер. (Ср.,  
*Реальное действие).* 4) Реальное игровое поведе-  
ние *участников* театрализованного действа,  
имеющее конкретную жизненную цель.

**ЖИЗНЕННЫЙ ФАКТ СОБЫТИ'ЙНЫЙ,***Событийный жизненный факт.*

**ЖИЗ'НИ ФА'КТЫ,** *Факты жизни.*

**ЗАБА'ВА,** то, к чему относятся несерьезно,

развлечение, удовольствие, потеха.

**ЗАВЕДУЮЩИЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ**

**ЧА'СТЬЮ,** ответственный за работу техниче-  
ского цеха театра. Дворца культуры (декораторов,  
*.машинистов* и рабочих сцены). Под его ру-  
ководством определяется технология установки  
*декораций,* их монтировка и их смена во время  
сценического действия. 3. п ч. работает под ру-  
ководством *главного режиссера и главного ху-  
дожника.*

**ЗАВЯЗКА,** 1) (в театре) момент обнаружения  
*коллизии,* возникновение *конфликта,* второе  
(основное) событие в пьесе (см. *Событийный  
ряд),* меняющее жизнь *персонажей,* к-рое впо-  
следствии приводит неизменно к точке напряже-  
ния. 2) (В массовом представлении) момент  
включения зрителя в игровой образный ход дей-  
ствия. Психологическое назначение 3.: не только

дать некое событие - толчок к развитию *действия,*но и продолжать развивать у аудитории на-  
строение соучастия, сопереживания, к-рое начи-  
нает формироваться уже *экспозицией* представ-  
ления, вечера, праздника и т. д.

**ЗАДА'ЧА,** I) (в широком смысле) данная в  
определенных условиях (напр., в проблемной  
ситуации) *цель* деятельности, к-рая должна быть  
достигнута преобразованием этих условий со-  
гласно определенной процедуре, 3. включает в  
себя требования (цель), условия (неизвестное) и  
искомое (неизвестное), формулирующееся в во-  
просе. 2) (В театре) 3. сценическая определяет  
*действие* актера в воображаемом мире роли,  
спектакля и складывается из трех эл-тов:  
*действие* (что делаю), цель (для чего делаю) и  
приспособление (как делаю).

**ЗА'ДНИК,** составная часть *одежды сцены,*представляющее собой цельное полотнище, за-  
мыкающее последний план *кулис.* 3. может быть  
однотонным, расписным, присобранным.

**ЗАКАЗ СОЦИАЛЬНЫЙ,** *Социальный заказ.***ЗАКО'НЫ ПРАЗДНИЧНОГО**

**ДЕ'ЙСТВИЯ,** необходимые, существенные, ус-  
тойчивые, повторяющиеся принципы, вырабо-  
танные многолетней практикой *режиссуры,* ка-  
тегоричные в силу логики человеческого воспри-  
ятия. Выделяют следующие 3. п. д.: закон комму  
никации действующих сил праздника, т. е.  
установление тесной связи (контакта) между  
*действием и* его восприятием;  
закон приближения праздника к массе зрителя,  
выражающийся в поиске как можно большего  
числа рассредоточенных центров праздничного  
действия, сочетающихся с логикой развития  
действия, логикой сцепления образного строя,  
логикой *композиции;* закон концентрации  
внимания зрителей, выражающийся в  
объединении массы зрителей и се  
сосредоточенности на стержневой *теме* действия.  
**ЗАКО'НЫ СЦЕНИ'ЧЕСКИЕ,** *Сценические  
законы.*

**ЗАКРЫТЫЙ МОНТАЖ,** один из видов  
технического *.монтажа,* применяемый в театра-  
лизованных представлениях на *стадионе.* 3. м.  
включает эл-т отвлечения внимания зрителей от  
выполнения участниками массового *номера* пе-  
реходного перестроения. Чаще всего он приме-  
няется, когда на поле стадиона нужно вынести и  
установить гимнастические снаряды и другие  
конструкции. 3. м. имеет успех только при одно-  
стороннем *ракурсе* обозрения. *(Открытый мон-  
таж).*

**ЗА'МЫСЕЛ,** 1) задуманный план действий,  
деятельности, намерение. 2) Заложенный в про-  
изведении смысл, *идея.* 3) (В иск-ве) исходное  
представление художника о своем будущем про-  
изведении, его более или менее осознанный про-  
образ, с к-рого начинается творческий процесс.  
Планы, заявки, наброски, *этюды, эскизы,* режис-

22

серская *экспликация -* наиболее распространенные  
формы внешней фиксации 3. Различают 3.  
драматургический и режиссерский 3.

драматургически и предполагает  
определение коллизии исходного жизненного  
события, определение действующих сил театра-  
лизованного представления и развития их столк-  
новения (драматического *конфликта),* определе-  
ние *композиции* театрализованного представле-  
ния, монтажных *эпизодов.* В массовом театрали-  
зованном действии драматическая *коллизия-]*существует не только в *сюжете* сценария, но и в  
общении со зрителем, с *реальными героями -*участниками праздника.

3. режиссерский-это преддверие, образное  
видение целостной пространственно временной  
модели массового театрализованного действия  
*(концерта, представления, игры, праздника);*эмоциональное и зримое ощущение его *идеи,  
темы, формы и* т. д. Режиссерский 3. является  
первоначальным, исходным моментом

подготовки. Он вызывается жизненным событи-  
ем, жизненной проблемой, к-рая волнует людей  
и самого режиссера. Он определяет сценарный и  
*режиссерский ход,* образное воплощение жиз-  
ненной темы.

Основными факторами, влияющими на ха-  
рактер режиссерского 3. являются: идейно-  
тематическая направленность представления,  
экономические возможности постановки, участ-  
ники и их возможности, временны'е условия по-  
становки, репетиционные и сценические воз-  
можности постановки, личность самого автора-  
постановщика - его гражданская позиция, миро-  
воззрение, жизненные принципы, опыт и вкус.

**ЗА'МЫСЛА ИСТОРИЯ,** *История замысла,*

**ЗА'НА ВЕС,** приспособление, закрывающее  
сцену от зрительного зала. По своему назначе-  
нию различают: 1) пожарный (огнезащитный)  
несгораемый 3., проходящий по красной линии,  
изготавливается -из металла и др. проти-  
вопожарных материалов; опускается в случае  
пожара и наглухо отделяет сцену от зрительской  
части. 2) основной (антрактный) 3. - раздви-  
гающееся или подъемно-опускное полотнище,  
чаще всего используемое в начале и конце сце-  
нического действия, а также в *антракте,* распо-  
лагается перед пожарным 3. Он оформляет *зер-  
кало-сцены* и является частью интерьера зри-  
тельного зала, поэтому должен согласовываться  
по цвету и фактуре с его архитектурой, а также с  
портальной падугой, с портальной кулисой; 3)  
интермедияный (супер) - поднимающееся вверх  
полотнище; на сцене может быть использовано  
несколько супер 3. для смены действия или  
концертных номеров; располагается в глубине  
сцены за пожарным 3.; 4) живой 3. -массовая  
картина *(мизансцена),* образующая смену  
номеров представления или отдельных моментов  
театрализованного действия; 5) спина - 3.  
(шторка), *ракурс сценический,* в *пантомиме*полный поворот чрез спину заверша-

ет эпизод и начинает следующий. Если на  
языке движения игра лицом к зрителю есть  
произнесение пластического текста, то закрытая  
поза в *пластике - пауза.* Чередованием открытых  
и закрытых поз реж-р помогает актеру  
распределить его силы и краски на весь  
спектакль. *(Спинная мизансцена),* б) Световой  
занавес.

По технологии создания различают 3.:  
живописные (расписанные); аппликационные,  
состоящие из основы и апплицированного по  
основе изображения;

транспорантные расписанные, но с

вырезанными контурами предметов и деталей, к-  
рые должны светиться: зари, солнца, луны, бли-  
ков на воде, окон, сцен пожара, следа от летящего  
самолета и т.д,; ажурные- задники с прорезями, к-  
рые делают, когда они должны «играть» как в  
дневных, так и в ночных сценах. *(Вода. Дым).*

**ЗАНИМАТЕЛЬНОСТЬ,** 1) способность за-  
нять *внимание, воображение.* «Даже самая  
«серьезная» трагедия в театре может эстетически  
сопереживаться только в том случае, если зрите-  
ля она «занимает», т. е. если она доставляет ему  
духовное удовольствие» (К. С. Станиславский).  
2) Интересный. 3) (В массовом действии) одно из  
условий развлекательности, театральной игры,  
игра ума, вызванная неожиданными поворотами,  
«загадками» сценического или площадного  
действия, доставляющее духовное удовольствие  
зрителям. (Ср., *Развлекательность).*

**ЗАРАЗИТЕЛЬНОСТЬ, ЗАРАЗИТЕЛЬ-**

**НЫЙ,** I) способность вызывать подражание се-  
бе, легко передавать другим. (3. смех) 2) (В теат-  
ре) компонент *образности,* содержанием к-рого  
является момент связи сцены и зала. Форма 3. -  
театральность.

**ЗАТЕ'ЙНИК,** !) (разг.) веселый человек,  
склонный к забавным выдумкам, затеям. 2) Ру-  
ководитель массовых игр, развлечений. 3)  
Умеющий организовать и направить людей на  
увлекательное общение, вовлечь в игру, найти  
повод или ситуацию для объединения по интере-  
сам.

**ЗАЧИ'Н,** 1) то же, что почин - начинание,  
инициатива, приступ к какому-л. делу. 2) Тради-  
ционное начало (в произведениях народной по-  
эзии, напр., 3. былины. 3) Творческая затея, сюр-  
приз, подготовленный учащимися, которым на-  
чинается занятия по актерскому мастерству в  
некоторых театральных мастерских (школах).

**ЗВУКОВЫЕ ЭФФЕ'КТЫ,** *Шумовые эффекты.*

**ЗВУКОРЕЖИССЕР,** член *постановочной  
группы,* в обязанности к-рого входит создание  
муз. и шумовых *фонограмм,* их *монтаж:,* звуча-  
ние в театрализованном массовом действии,  
обеспечение работы звуко-технических средств.  
Руководит работой технических исполнителей  
(звукооператоров и монтажеров и т. п.).

**ЗЕ'РКАЛО СЦЕ'НЫ,** составная часть *сцены-  
коробки,* отверстие, образуемое ее *порталом.*

23

Величина сценического пространства формиру-  
ется в известной степени размерами 3. с. Начиная  
с 1920-х гг. общеупотребительной для дра-  
матических театров становится ширина 3. с.,  
равная 12-13 метрам, т. к. она не вступает в  
конфликт с масштабом человеческой фигуры и в  
наибольшей степени способствует ее правиль-  
ному восприятию. С помощью раздвижных пор-  
талов можно сузить 3. с. Высоту зеркала снижает  
*подзор,* к-рый может опускаться и подниматься.

**«ЗЕРНО»,** понятие, введенное в практику  
режиссуры В- И, Немировичем-Данченко, озна-  
чающее .метафорическое определение, индиви-  
дуально неповторимого решения, индивидуально  
неповторимой сущности режиссерского *замысла*спектакля, представления («свет родных берез»,  
«раненная весна», «место встречи - память дет-  
ства»), *характера* персонажа («фанфарон»,  
«всегда первый», «милашка», «важный дуб» и т.  
п.). Понятие 3. тесно соприкасается с понятием  
*«сквозного действия»,* но с существенным от-  
тенком: акцентируется участие всей эмоцио-  
нальной сферы актера, его нервной системы в  
стремлении героя к достижению известной цели.  
Ощущение «зерна» становится внутренним  
«контролером» смысловой и образной *цельности*всех режиссерских действий.

**ЗНАК** (< rp seineion - знак, признак), 1) ма-  
териальный чувственно воспринимаемый пред-  
мет (явление, действие), к-рый выступает как  
представитель др. предмета, явления, процесса,  
свойства или отношения (напр., денежные 3., 3.  
товарный, 3. астрономический, 3. дорожные, 3.  
математический, 3 отличия, 3. препинания и т.  
д.). Различают языковые и неязыковые 3 ; по-  
следние делятся на 3.-копии, 3.-признаки и 3,-  
символы: понимание 3. невозможно без выясне-  
ния его значения. 2) (В эстетике) понятие, свя-  
занное с трактовкой художественных процессов с  
позиций семиотики. 3 рассматривается в соот-  
несении с художественным образом. При этом 3.  
может выступать как эл-т структуры *художест-  
венного образа.* Такое представление о 3. в иск-ве  
помогает исследовать закономерности создания  
художественной выразительности. В отличие от  
уникальности художественного образа 3. в иск-  
ве, кроме функций замещения реальности и  
средства передачи информации, обладают свой-  
ством инвариантности (повторяемости) на уровне  
приемов и способов передачи художественной  
*информации,* а также содержательной формы  
(напр., повторы в устном поэтическом творчест-  
ве, изобразительном орнаменте, играх и обрядо-  
вых танцах). 3 в качестве художественного  
штампа, или клише, используется во всех видах  
иск-ва (рука с револьвером; торт, размазываемый  
по лицу комедийного персонажа). Эйзенштейн,  
исследуя соотношение 3. и образа в киноиск-ве,  
пришел к выводу, что именно несовпадение этих  
двух понятий лежит в основе построения *худо-  
жественного образа.* Поэтому в иск-ве

беспредметность и неизобразительность могут  
сочетаться с ярко выраженной образностью.

Наука о 3. (семиотика) изучает отношение 3. к  
человеку, в т. ч. 3. общения, (прагматика), ис-  
следует отношение 3. к значению (семантика) и  
рассматривает отношение 3. к 3. на абстрактном  
уровне (синтаксис), непосредственно связана с  
логикой, лингвистикой, культурологией, социо-  
логией и т. д (Ср., *Символ).*

**ЗНА'КИ ПРЕПИНА'ИИЯ МИЗАН-  
СЦЕ'ННЫЕ,** *Пунктуация.*

**ЗОЛОТО'Е СЕЧЕ'НИЕ,** *"Золотая пропор-  
ция".*

**"ЗОЛОТА'Я ПРОПОРЦИЯ",** или «золотое

сечение», или «правило золотого деления», или  
«гармоническое деление». Термин ввел Леонардо  
да Винчи. «3. п » - деление отрезка АС на две  
части т. о., что большая его часть АВ относится к  
меньшей ВС так, как весь отрезок АС относится к  
большей части АВ (т е. АВ : ВС = АС : АВ).  
Прямое отношение к «3. п.» имеет ряд чисел: 1,

1. 3,5, 8, 13,21,34,55,89, 144, и т. д., открытый  
   итальянским математиком Леонардо Фибоначчи и  
   названный его именем В этом ряду каждое  
   последующее число является суммой двух пре-  
   дыдущих чисел (т.е. 3+5=8; 5+8=13 и т.д.). От-  
   ношение рядом стоящих чисел стремится к «З.п.»  
   (т.е. 5/3, 5/8, 8/13 и т д). Число Ф-1,61803...  
   является «3. п.» Это математическое выражение  
   наиболее адекватно эстетическим требованиям  
   определенного восприятия, т. к. отвечает  
   гармоническому соединению, «скреплению»  
   частей в единое целое. Принципы 3. п.  
   обнаружены в созданиях природы, в жизненных  
   процессах и явлениях и используются в создании  
   художественных произведений всех видов иск-в.  
   реж-р массового действа может сверять по пра-  
   вилам «3. п.» и числам Фибоначчи построение  
   сценария, монтажной композиции и всего разви-  
   тия театрализованного действия. Чем больше
2. п. в произведении иск-ва, тем гармоничней это  
   произведение.

**ЗОНГ** (< нем, singen - петь), в *эпическом те-  
атре* песенные объявления о содержании пред-  
стоящих эпизодов В промежутках *фабулы,* к-рые  
создавали по ходу действия 3., должно родится, по  
мысли Б Брехта, суждение о происходящих  
событиях. Принципиальное отличие брехтовского  
эпического театра от простодушного *.мюзикла* в  
том, что он рассчитан не на эмоциональное, а на  
рассудочное восприятие, и именно с помощью 3.  
этот эффект и достигается. В брехтовском  
спектакле муз. момент, когда актер выходит из  
*образа* и обращается к зрительному залу уже от  
своего лица, а не от лица персонажа. 3.  
взвинчивают действие, изменяют его *темпа-  
ритм,* объединяют сцену и зрительный зал.

**ЗРЕ'ЛИЩЕ,** 1) то, что представляется взору,  
привлекает взор (явление, происшествие, пейзаж  
и т. п.). 2) Театральное или театрализованное  
представление (напр., массовые 3.)

В широком смысле 3. есть специфическая  
форма идейного, эмоционального, эстетического  
*общения.* Круг явлений, обладающих зрелищно-  
стью, практически неисчерпаем спортивные  
соревнования и игры, публичные *ритуалы* и *це-  
ремонии,* различного рода празднества и празд-  
ничные ситуации и т. д. В целом их делят на  
художественные 3., к которым относятся *театр,  
кино, эстрада, цирк* («зрелищные иск-ва»), и на  
явления зрелищного типа, включающие спор-  
тивные мероприятия, выставки, показы и демон-  
страции достижений науки и техники, современ-  
ной моды и т. д., а также жизненные факты и  
события, привлекающие к себе внимание. Если  
обоим типам зрелищ присущи общие черты: дей-  
ственность, коллективность, «развернутость на  
зрителя», то только лишь «зрелищны" иск-ва»  
обладают признаками *целостности* и

завершенности, синтетичности и *образности.*Важнейшей характеристикой «зрелищных иск-в»  
является эффект соучастия, сопереживание  
зрителя с заранее рассчитанным результатом ис  
учетом зависимости восприятия зрелища от  
системы условности того или иного вила иск-ва,  
от визуальной способности зрителя, от движения  
зрительского внимания. В этой связи следует  
отметить значимость умений режиссера  
акцентировать внимание зрителя на том, что  
является наиболее важным и существенным в 3.  
и тем самым стимулировать и «принудительно»  
направлять вовлечение зрителя в *действие.*Масштабность 3. измеряется не количеством  
*декорации* и толпами массовки, а др.  
категориями, главная кз к-рых -Правда (М.  
Розовский). *(Праздник, Представление)*

**ЗРИ'МЫЙ СТИХ, ЗРИ'МАЯ ПЕСНЯ** теат-  
ральное действие, создаваемое на основе стиха  
*(песни)* и выражающее зримо ею духовный, об-  
разный смысл.

**II**

**ИГРА',** вид непродуктивной деятельности.  
мотив к-рой заключается не в ее результатах, а в  
самом процессе. В истории человеческого обще-  
ства переплеталась с магией, культовым поведе-  
нием и др.; тесно связана со *спортом,* военными  
и др. тренировками, иск-воя (особенно его ис-  
полнительскими формами). И - это способ теат-  
рализации *жизненного действия.*

Характерной особенностью И является ее  
двуплановость, присущая драматическому иск-ву  
и празднику. С одной стороны, играющий  
выполняет реальную деятельность, осуществле-  
ние к-рой требует действий, связанных с реше-  
нием вполне конкретных, часто нестандартных  
задач; с др. - ряд моментов этой деятельности  
носит условный характер, позволяет отвлечься от  
реальной ситуации с ее ответственностью и мно-  
гочисленными привходящими обстоятельствами

И. во всех своих формах выступает как ис-  
ключительно важный и часто встречающийся эл-т  
многих праздников; кроме того, сам праздник  
создает собственные специальные виды развле-  
чений, игр. состязаний.

В практике получили широкое распространение  
три основные группы игровых форм:  
интеллектуальные (викторины, шарады,

головоломки и др.), подвижные (поединки,  
эстафеты), импровизационно-творческие

(конкурсы, инсценировки и др.). Существуют  
активные организационные виды:  
групповые игры, имеющие камерный клубно-  
бытовой характер; массовые игры, отличающиеся  
публично-зрелищным взаимодействием

организаторов, ведущих, исполнителей, уча-  
стников, зрителей-болельщиков. *(И. атмосфер,  
И.-фантазия. Игрище, Игровое общение. Игровое  
пространство, Игровые условия. Театральная И.),*

**ИГРА1 АТМОСФЕР,** режиссура контрастной  
смены *атмосфер* массового действия, уси-  
ливающей напряжение и интерес зрительского  
соучастия и сопереживания. *(Атмосфера).***ИГРА' ТЕАТРА'ЛЬНАЯ,** *Театральная игра*

ИГРИЩЕ, I) (устар.) праздничное собрание  
молодежи с песнями и плясками. 2) (В Древней  
Греции) народные спортивные торжества, тесным  
образом связанные с религией (в т.ч. и  
Олимпийские игры).

**ИГРОВА'Я ЗО'НА,** *Игровое пространство.*

**ИГРОВО'Е ДЕЙСТВИЕ,** активное стрем-  
ление *реж-ра, исполнителей и участников*праздника выразить игровыми средствами жиз-  
ненный смысл *праздничного события* и свое  
личное *отношение* к нему, И д. реального *уча-  
стника* праздника является органическим про-  
должением его жизненных стремлений, активным  
творческим проявлением духовной *деятельности*личности- Здесь проявляется основная  
особенность массового театрализованного  
действия, в к-ром *игровое общение* приобретает  
высокую духовную жизненную цель.

**ИГРОВО'Е ОБЩЕ'НИЕ,** взаимодействие  
людей в определенных *игровых условиях* и об-  
стоятельствах; В массовом театрализованном  
действии И о. является основным способом соз-  
дания многообразных форм театрализованных  
представлений и празднеств.

**ИГРОВОЕ ПРОСТРАНСТВО,** зона данного  
*игрового действия.* В массовом театрализованном  
действе И. п. обусловливается реальным  
жизненным пространством. И. п. обязательно  
включает в себя зрителей и образуется в соответ-  
ствии со сценарио-режиссерским *замыслом* и с  
реальными жизненными обстоятельствами.

**ИГРОВЫЕ УСЛО'ВИЯ** (условия **игры),** 1)  
(в театре) особенности, специфика того или дру-  
гого вида сценического иск-ва, жанра сцениче-  
ского произведения. 2) (В театре) специфический  
театральный способ перевода образных средств  
драмы; на язык сцены. 3) (В массовом действе,)

25

определенные правила игры, обстоятельства и  
формы *игрового общения,* предлагаемые *сцена-  
рием* и *режиссурой* массового театрализованного  
действия.

**ИДЕ'ЙНОСТЬ,** (в иск-ве) определенность  
общественно-политической позиции художника,  
сознательная приверженность конкретной идее  
или системе идей, ценностных ориентации,  
идеалов, выражение авторского отношения к  
изображаемому в Художественном произведе-  
нии, тенденциозность или мировоззренческая  
направленность данного произведения. *(Идея,  
Идейно-тематический анализ).*

**ИДЕ'ЙНО-ТЕМАТИ'ЧЕСКИЙ АНА'ЛИЗ,**рассмотрение (определение) замысла автора ху-  
дожественного произведения (литературного,  
муз., сценического, праздничного и др.), его ос-  
новные мысли, жизненные проблемы и их отра-  
жение в жизни сегодняшней. Это ответы на во-  
просы «О чем произведение?» *(Тема),* «Что автор  
хотел сказать по поводу темы?» *(Идея)* и «Ради  
чего оно создано автором?» *(Сверхзадача).*

**ИДЕ'Я** (гр. idea - понятие, представление,  
идея, образ), 1) форма отражения в мысли явлений  
объективной реальности. 2) Мысль, общее  
понятие о предмете или явлении; продукт чело-  
веческого мышления, отражающего материальный  
мир. 3) Определяющее понятие, лежащее в основе  
теоретической системы, логического построения,  
в частности мировоззрения. 4) Основная главная  
мысль, *замысел,* определенное *содержание* чего-  
л., напр., художественного, научного или  
политического произведения и т. д. 5) (В иск-ве)  
воплощенная в произведении иск-ва эстетически  
обобщенная авторская мысль, отражающая  
определенную концепцию мира и челка. И.  
составляет ценностно-идеологический аспект  
художественного произведения и является наряду  
с темой и пафосом одним из эл-тов худо-  
жественного *содержания.* И. - не отвлеченная  
мысль, а живое и конкретное осуществление  
смысла в художественном *образе:*«... иск-во доводит до сознания истину в виде  
чувственного образа...» (Гегель). *И.* передается  
всей *целостностью* произведения иск-ва, ед-вом  
всех его эл-тов и уровней. *(Идейность, Идейно-  
тематический анализ. Сверхзадача).*

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО,**

группа видов художественного *творчества,* вос-  
производящих визуально воспринятую действи-  
тельность. Произведения И. и. имеют предмет-  
ную форму, не изменяемую во времени и про-  
странстве. К И. и. относятся *живопись, скульп-  
тура,* монументальное иск-во, графика, *сцено-  
графия* и в значительной мере *декоративно-  
прикладное иск-во.*

**ИЛЛЮСТРА'ЦИИ МЕТОД,** *Метод иллю-  
страции*

ИЛЛЮСТРАЦИЯ, *Метод иллюстрации.***ИМИТАЦИЯ,** (< лат. imitatio - подражание,  
переосмысливание), 1) подражание кому-л. или  
чему-л.. воспроизведение, подделка. 2) В много

голосных муз. произведениях точное или

видоизмененное повторение в каком-л. голосе  
мелодии, перед этим прозвучавшей в др. голосе.  
На основе И. создаются полифонической формы,  
в т. ч. канон и фуга. 3) (В театре и на эстраде)  
точное или видоизмененное повторение голосов  
известных людей и различных шумов. На основе  
И. могут создаваться *номера, пародии, миниа-  
тюры.* И- может служить упражнением в актер-  
ском мастерстве, цель к-рого постижение прие-  
мов известных исполнителей, внутр. вживания в  
*образ,* постижения законов их иск-ва, характера  
поведения на сцене и его оправдания, манеры  
носить *костюм,* художественный *стиль* и пони-  
мание *жанра.* И. лежит в основе шоу двойников.

**ИМПРЕСАРИО** (ит. impresario,  
imprendere - предпринимать, затевать), частный  
предприниматель, или агент какого-л. артиста,  
действующий от его имени, заключающий для  
него контракты, организовывающий и, как пра-  
вило, финансирующий зрелищные предприятия:  
*концерты, спектакли,* гастроли артистов или  
театральных коллективов.

**ИМПРОВИЗА'ЦИЯ** (< лат improvisus - не-  
ожиданный, внезапный), I) выступление с чём-л.,  
не подготовленное заранее; 2) творческий акт  
создания художественного произведения (стихов,  
музыки и т.п.) в момент его исполнения без  
предварительной подготовки, *фантазия* на за-  
данную тему. 3) Произведения, создаваемые т. о.  
(Ср. *Экспромт).*

Значительна роль И в театре. Импровизато-  
рами были все бродячие актеры. И. - один из ос-  
новных принципов *комедии дель арте,* где кан-  
вой сюжета являлся сценарий-схема, обрастав-  
ший по ходу действия разработками импровиза-  
ционного характера. Импровизационность изна-  
чально присуща природе актерского иск-ва, по-  
вторяемость творческого акта (спектакля) обу-  
словливает невозможность абсолютной закреп\*  
ленности найденного рисунка роли и предпола-  
гает - в рамках жанра пьесы, режиссерского за-  
мысла и логики создаваемого характера - неиз-  
бежность И

В праздничном действии, к-рое рождается в  
изменчивых реальных ситуациях, импровизаци-  
онное состояние - необходимое условие откры-  
той режиссуры игрового *общения* и поведения  
его участников. *(«Капустник»).*

**ИНОСКАЗА'НИЕ,** выражение, содержащее  
иной, скрытый смысл, *аллегория. (Метафора,  
Олицетворение, Персонификация, Символ).*

**ИНСЦЕНИРО'ВКА** (лат. т - на + scene -  
сцена), 1) (в театре, на эстраде) перевод в драма-  
тургическую форму повествовательного, поэти-  
ческого, документального произведения, в к-ром  
рассказ сочетается с показом. Главное своеобра-  
зие работы над воплощением И состоит не  
столько в лаконичности *выразительных средств,*сколько в том, чтобы найти верное сочетание  
рассказа и показа, точные решения переходов от  
авторскою текста к прямой речи и обратно. 2) (В

26

массовом действе) сложная, высоко организо-  
ванная степень синтеза агитационно - пропаган-  
дистского материала со средствами художест-  
венной выразительности на основе близких ау-  
дитории общественно значимых событий истории  
(напр., "Свержение самодержавия", "Взятие  
Зимнего дворца", "День Бородина", "Сказ о Ер-  
маке"), либо масштабных тем ("Гимн освобож-  
денного труда", "К мировой коммуне", "Война  
войне", "Дары природы"). И., посвященные  
юбилеям городов. В зависимости от жанра И.  
сочетание реальной исторической и символиче-  
ской ассоциативной *образности,* использование  
документального и художественного материала  
может быть различным. При этом инсценировки  
неотделимы от реального места действия либо от  
специально организованной документально под-  
линной пространственной среды, что способст-  
вует конденсации и выражению их в *замысле,* а  
затем и воплощении огромного идейно-  
патриотического потенциала.

ИНТЕРВА'Л (< лат. intervallum - промежу-  
ток, расстояние), 1) промежуток, *пауза (!),* рас-  
стояние между чём-л.. 2) (Муз.) соотношение  
двух звуков по их высоте. 3) Расстояние между  
людьми, построенными в определенном порядке  
(напр., между военнослужащими, войсковыми  
подразделениями в ширину, если они обращены к  
фронту; между карнавальными группами в  
*шествии* и т. п.) (ср., дистанция).

**ИНТЕРВЬЮ'** (англ, interview), жанр публи-  
цистики, беседа журналиста с одним или не-  
сколькими лицами по каким-л. актуальным во-  
просам. И. часто используется в режиссуре тема-  
тических вечеров, театрализованных представ-  
лений.

**ИНТЕРМЕ'ДИЯ** (< лат. intermedius- нахо-  
дящийся посреди), 1) связующий эпизод, подго-  
тавливающий очередное проведение темы в фуге.  
2) Небольшая сценка, чаще всего комедийного  
характера, *пьеса,* исполняемая между действиями  
драматического *спектакля* (часто включает  
музыкальные *номера)* или оперы. 3) Короткая  
сценка шутливого характера, которую обычно  
исполняют в эстрадных *концертах* между номе-  
рами. В современном театре превратилась в са-  
мостоятельный *жанр,* может включать в себя  
*песни* и *танцы. (Реприза)*

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ** (лат inlerpretatio - по-  
средничество, изменение, переделка), 1) в широ-  
ком смысле - истолкование, разъяснение смысла,  
значения чего-л., объяснение, перевод на более  
понятный язык. 2) В иск-ве актера, режиссера,  
музыканта и т. п. - трактовка, творческое рас-  
крытие какого-л. художественного произведения,  
определяющееся идейно - художественным  
*замыслом* и индивидуальными особенностями  
артиста. И. складывается из предварительной  
разработки художественного, материала во время  
репетиционной работы и *импровизации,* рож-  
дающейся непосредственно во время исполнения.

**ИНТОНАЦИЯ** *(<* лат. intono - громко про-  
изношу), 1) в музыке: а) мелодический оборот,  
наименьшая часть *мелодии,* имеющая вырази-  
тельное значение; б) точность звучания муз. ин-  
струмента при игре или голоса при пении (пра-  
вильная И. фальшивая И.) в отношении высоты,  
тембра и громкости; чистая И. - в пределах зоны  
данного звука. 2) Ритмико-мелодическая сторона  
речи, чередование повышений и понижений голоса  
(вопросительная И., повествовательная И.);  
•тон, манера произношения слов и предложений,  
выражающие в русском языке какое-н. чувство,  
отношение говорящего к предмету речи (властная  
И, насмешливая И.); в целом, И. - совокупность  
просодических эл-тов речи, таких, как мелодика,  
*ритм, темп,* интенсивность, акцентный строй,  
тембр и др. 3) Свойственное стихотворной речи  
повышение голоса к середине стихотворного  
периода *(стиха,* двустишия и т. д.) и понижение с  
*паузой* в его конце; то совпадая, то не совпадая с  
синтаксической фразовой И., дает сложный  
рисунок мелодики стиха. 4) Специфическое  
средство художественного *общения,* выражения и  
передачи эмоционально насыщенной мысли с  
помощью пространственно-временного движения в  
его звучащей (человеческий голос) и зрительной  
*(жест, мимика,* пантомимика) форме.

**ИНТРИГА** (фр. intrique. от лат. intrico - за-  
путываю), способ построения *фабулы* драмати-  
ческого, а также эпического и кинематографиче-  
ского произведения при помощи сложных пери-  
петий действия, переплетения и столкновения  
интересов *персонажей* (сложная И.)

**ИНТУИ'ЦИЯ** (< позднелат intuitio - созер-  
цание, лат. intueri - пристально, внимательно  
смотреть), 1) чутье, тонкое понимание, проник-  
новение в самую суть чего-л., проницательность,  
непосредственное постижение истины без логи-  
ческого обоснования, основанный на предшест-  
вующем опыте, способность постижения истины  
таким путем. 2) (В иск-ве) непосредственное ус-  
мотрение скрытого ценностного смысла в явлениях  
действительности и в произведении иск-ва.  
осознание его в акте эстетического восприятия и  
эстетической оценки, в деятельности творческой  
*фантазии.* И. опосредована всем предшествующим  
опытом личности, запасом ее впечатлений,  
уровнем культуры, наконец, всей системой об-  
щественных отношений, в которую включен  
субъект.

**ИНФОРМАТИВНОСТЬ,** насыщенность

*содержанием, информацией;* количество сведений,  
знаний.

**ИНФОРМАЦИЯ** (лат. informatio - разъясне-  
ние, изложение, представление), 1) сведения о чем-  
л.. 2) Сведения, являющиеся объектом хранения,  
переработки и передачи (напр., художественная  
И.). 3) Сведения об окружающем мире и  
протекающих в нем процессах, воспринимаемые  
чел-ком или специальными устройствами. 4) Со-  
общения, осведомляющие о положении дел, о  
состоянии чего-л.. В театрализованном действии

27

каждое сообщение становится средством со-  
*общения* участников, стремится вызвать их от-  
ветный отклик. *(Информация о номере. Доку-  
мент).*

**ИНФОРМА'ЦИЯ О НО'МЕРЕ,** сведения о  
*номере,* к-рый берется для исполнения в театра-  
лизованном представлении. И. о Н. включает в  
себя: название номера, название коллектива и его  
регалии, фамилия и полные имена автров номеров  
и исполнителей и' их регалии, хронометраж,  
число участников; занятых в номере, характер  
*костюмов, реквизита,* эл-тов оформления, осо-  
бенности аккомпанемента, состав музыкантов, их  
размещение во время исполнения номера,  
характер выхода и ухода, остаются ли детали  
оформления на сцене - т. е. всего того, что пона-  
добится при работе над режиссерской *партиту-  
рой.*

**ИРО'НИЯ** (гр. eiruneia - притворство), отри-  
цание или осмеяние, притворно облекаемые в  
форму согласия или одобрения; основана на ино-  
сказании, когда истинным смыслом высказывания  
оказывается не прямо выраженный, а проти-  
воположный ему, подразумеваемый. В И. как виде  
комического смешное скрывается под маской  
серьезности, преобладает отрицательное от-  
ношение к предмету; в юморе - напротив: серь-  
езное под маской смешного преобладает поло-  
жительное отношение. (Ср., *Сарказм).***ИСКУССТВ СИНТЕЗ,** *Синтез искусства.***ИСКУССТВА ВИ'ДЫ,** *Виды искусства.***ИСКУССТВА ВОСПРИЯТИЕ,** *Восприятие  
искусства.*

**ИСКУССТВА МАТЕРИА'Л,** *Материал ис-  
кусства.*

**ИСКУССТВА ФА'КТЫ,** *Факты искусства.***ИСКУССТВО,** I) воздействие на зрителей  
определенной системой художественных *образов.*2) Творческое отражение, воспроизведение  
действительности в художественных образах. (И.  
- одна из форм общественного сознания). 3)  
Умение, мастерство, знание дела (владеть И. пе-  
реживания, И. представления). 4) Самое дело,  
требующее такого умения, мастерства (И. актера.  
*Киноиск-во,* И- *балетмейстера,* И. массовых  
форм). 5) Вид духовного осмысления действи-  
тельности общественным чел-ком, имеющий  
целью формирование и развитие его способности  
творчески преобразовывать окружающий мир и  
самого себя по законам красоты. В отличие от др.  
сфер общественного сознания и деятельности  
(науки, политики, морали и т. д.) И. удовлетво-  
ряет универсальной потребности чел-ка - вос-  
приятию окружающей действительности в раз-  
витых формах человеческой чувственности. Речь  
идет о специфической человеческой способности  
эстетического восприятия явлений, фактов, со-  
бытий объективного мира, предполагающей раз-  
витое творческое; воображение *(Фантазия).* Ос-  
новной «клеточкой» И., предметно воплощающий  
в себе его особенности и закономерности,  
является *художественный образ,* где «живое

конкретное *целое»* предстает в форме всеобщей  
индивидуальности предмета, факта, чел-ка, со-  
бытия. Обладая способностью «менять нашу точку  
зрения на предмет» (Гегель), И. силой творческого  
*воображения* преображает мир в представлении,  
делая это свободно, т. е. по законам красоты.  
Благодаря целостному, всеобщему характеру  
отражения предметов и явлений окружающего мира  
И. воздействует одновременно на чувство, мысль и  
волю людей, пробуждая и развивая в них  
художническое, творческое отношение к  
действительности.

**ИСКУССТВО АКТЕ'РА, *Актер.***

**ИСКУССТВО БАЛЕТМЕЙ'СТЕРА,** *Ба-  
летмейстер.*

**ИСКУССТВО ДЕКОРАТИВНОЕ.** *Деко-  
ративное искусство.*

**ИСКУССТВО ДЕКОРАТИВНО-**

**ПРИКЛАДНОЕ,** *Декоративно-прикладное ис-  
кусство.*

**ИСКУССТВО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ,**

*Изобразительное искусство.*

**ИСКУССТВО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ,**

*Исполнительское искусство.*

**ИСКУССТВО КИНЕТИЧЕСКОЕ,** *Кине-  
тическое искусство.*

**ИСКУССТВО КИНО1,** *Киноискусство.*

**ИСКУССТВО МА'ССОВЫХ ФОРМ,** *Мас-  
совое театрализованное действо.*

**ИСКУССТВО МУЗЫКА'ЛЬНОЕ, *Мушка.***

**ИСКУССТВО ОФОРМИТЕЛЬСКОЕ,**

*Декоративное искусство.*

**ИСКУССТВО *ПАНТОМИМЫ, Пантомима.***

**ИСКУССТВО ПЕРЕЖИВАНИЯ,** одно из  
направлений *сценического иск-ва,* требующее,  
чтобы *актер жил* на сцене настоящими чувствами  
*персонажа.* И. п. связано с внутренней стороной  
роли. Артисты этого направления „ стремятся найти  
и зародить в себе самих эл-ты чувства, родственные  
душе изображаемых ими лица. Процесс  
переживания (оживления следов тех воздействий,  
которым актер многократно подвергался в  
действительной жизни) для них является главным  
моментом творчества. Цель И. п. заключается в  
создании на сцене внутренней жизни персонажа и в  
отражении этой жизни в художественной  
сценической форме.

**ИСКУССТВО ПЛАСТИЧЕСКОЕ,** *Пла-  
стические искусства.*

**ИСКУССТВО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ,** одно из  
направлений *сценического иск-ва, в* к-ром  
сценическая игра основана на способности актера  
одними техническими приемами воспроизводить  
внешнюю форму человеческих переживаний,  
внешнюю сторону поведения. Артисты этого  
направления переживают роль не на сцене, а на  
репетициях, или дома, один или несколько раз, для  
того, чтобы подметить внешнюю, телесную форму  
естественного воплощения чувства (интонацию,  
мимику, жест и т. д). В И. п. про-

28

цесс переживания является лишь одним из этапов  
искания формы роли. Цирковое, эстрадное иск-во.  
праздничное действие, в отличие от дра-  
матического театра, требуют от актера умения  
мгновенно воздействовать на зрителя в кратком  
эстрадном номере, лаконизма, эффектности сце-  
нической формы. Здесь И. п. имеет преобладаю-  
щее значение, а излишние подробности «пере-  
живав» роли мешают доходчивости исполнения.  
В то же время эстрадный актер, исполнитель в  
праздничном действии должны обладать особой  
правдивостью и искренностью в самовыражении  
своей личности, в художественном и чел-ком  
общении с партнером-зрителем, в своем  
внутреннем *сквозном действии,* выражающем  
жизненную *сверхзадачу* выступления.

**ИСКУССТВО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ,***Профессиональное иск-во,*

**ИСКУССТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ.** *Сцениче-  
ское иск-во.*

**ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОЕ,** *Театр.*

**ИСКУССТВО ТЕЛЕВИДЕНИЯ,** *Телеис-  
кусство*

**ИСКУССТВО ФОТОГРА'ФИИ,** *Фотоис-  
кусство.*

**ИСКУССТВО ЦИРКА,** *Цирк,*

**ИСКУССТВО ЭСТРА'ДЫ,** *Эстрада*

**ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО,**

особая сфера художественно-творческой дея-  
тельности, в к-рой материализуются произведе-  
ния «первичного» *творчества,* записанные оп-  
ределенной системой знаков и предназначенных  
для перевода в тот или иной конкретный матери-  
ал. К И. и. относится творчество *актеров* и *ре-  
жиссеров,* воплощающих на сиене, эстраде, цир-  
ковой арене, радио, кино, телевидении произве-  
дений писателей, драматургов; чтецов, перево-  
дящих в живую речь литературные тексты; му-  
зыкантов - певцов, инструменталистов, дириже-  
ров - озвучивающих сочинения композиторов;  
танцоров, воплощающих замыслы хореографов,  
композиторов, либреттистов.

**ИСТОРИЯ ЗАМЫСЛА,** жизненные при-  
чины, обстоятельства, события, обусловившие  
необходимость в организации данного массового  
театрализованного действия. Связь исторических  
истоков и личных сегодняшних жизненных уст-  
ремлений *режиссера,* вызвавших потребность в  
данном сценарном и режиссерском *решении.  
(Замысел}.*

**ИСХО'ДНОЕ СОБЫТИЕ,** документальный  
*факт,* историческое или современное *событие,*ставшее основой *драматургии* и смысловой за-  
дачи массового театрализованного представле-  
ния. При определении И. с. важно учитывать  
конкретные жизненные обстоятельства, связан-  
ные с местом и временем данного театрализо-  
ванного действа и кругом его *участников,* на к-  
рых оно рассчитано.

**К**

**КАБАРЕ'** (фр. cabaret, букв. - кабачок), пер-  
воначально (с 80-х гг. 19 в. во Франции) импро-  
визированные представления в литературно-  
художественном кафе с участием поэтов, музы-  
кантов, актеров. Лучшие К. стали *театрами ми-  
ниатюр* (в России «Летучая мышь»), др. - ресто-  
ранами с эстрадной программой. Позднее, эст-  
радный театр в кафе, своеобразный художест-  
венный *клуб,* поэтический, сатирический, лите-  
ратурный.

**КАВАЛЬКА'ДА** (фр. cavalcade), 1) группа  
всадников, едущих вместе. 2) Движение группы  
людей празднично-обрядового характера с ис-  
пользованием транспорта (свадебная К., цирковая  
К.).

**КАДР** (фр. cadre), 1) фотографический К. -  
единичное изображение объекта съемки на фо-  
топленке или фотобумаге. 2) Кино К. - снимок на  
кинопленке, фиксирующий одну из фаз движения  
или статического положения объектов съемки. 3)  
Монтажный К - составная часть фильма,  
содержащая какой-л. момент действия. *(Мон-  
таж).* 4) Сценарный К. (в постановочном или  
режиссерском *сценарии) -* изложение *содержания*и подробное описание снимаемого действия. 5)  
Телевизионный К. - изображение, полученное на  
экране кинескопа в результате одного полного  
цикла телевизионной развертки 6) Отдельный  
снимок на кино- или фотопленке, а также от-  
дельная сцена из кинофильма. *(Киноискусство,  
Фотоискусство).*

**КАЛАМБУР** (фр. calembour). игра слов,  
оборот речи, шутка, основанная на нарочитой или  
невольной двусмысленности, порожденной  
омонимией (сходством звучания разнозначащих  
слов или словосочетаний ) и вызывающая коми-  
ческий эффект, напр.: «Осип охрип, а Архип осип»  
(скороговорка), «Несусь я точно так; || но  
двигаюсь вперед, а ты несешься сидя» (К. Прут-  
ков); «по калачу - поколочу» (Пушкин). (Ср. *Ре-  
приза).*

**КАНО'Н** (< гр. капоп - норма, правило), 1) (В  
ИЗО) система стилистических и иконографиче-  
ских норм, господствующих в иск-ве какого-л  
периода или направления; произведение, служа-  
щее нормативным образцом. 5) (В муз.) форма  
многоголосья, основанная на строгой *имитации -*проведении во всех голосах *мелодии,* в каждом  
последующем голосе вступающей до того, как она  
закончилась в предыдущем. Обычно применяется  
как эл-т др. форм (напр., в фуге). 6) В театре по  
принципу муз. К. может произноситься текст или  
строиться *мизансцены. (Хор речевой).*

**"КАПУСТНИК",** 1) шуточное юмористиче-  
ское пародийное представление на злобу дня  
(преимущественно на театральные темы). В до-  
революционные годы «К.» обычно устраивались  
во время «великого поста»; отсюда названного по  
традиционному «великопостному блюду» -

29

капусте. *Т)* Самодеятельное комическое пред-  
ставление - сиенки на злободневные местные  
темы (происходит: от названия веселых актерских  
игр вокруг капустного пирога).

**КАРМА'НЫ СЦЕ'НЫ,** просторные боковые  
помещения, находящиеся за пределами *сцены-  
коробки.* Они служат для хранения *декорации*спектаклей театрального репертуара, для разме-  
щения накатных плошадок, а также для монти-  
ровки оформления для каждой следующей сцены  
спектакля, к-рое с помощью специальных *при-  
способлений* выдвигается на сцену, если необхо-  
дима быстрая смена декораций.

**КАРНАВА'Л** (фр. carnaval, ит. carnevale), 1)  
праздничное *зрелище,* вид массового народного  
*гулянья* с *шествиями,* театрализованными *играми  
(Театрализация),* 'уличным *маскарадом, каваль-  
кадами.* Первоначально К. появились в Италии в  
13 в. В К. нарушаются (чаще всего переворачи-  
ваются, заменяются на противоположные) пра-  
вила и нормы обычного поведения, в т- ч. и сло-  
весного (отменяются запреты на слова, к-рые в  
др. условиях публично употреблять не принято).  
Свобода и раскованность поведения, предусмат-  
риваемые правилами К., способствуют временной  
компенсации, жестких норм социального  
поведения, присущих обычной жизни, а в опре-  
деленном смысле и социальной интеграции об-  
щества. Средством художественной выражения  
перевертывания социальных ролей на К. служит  
пародийная форма карнавального *костюма.* К. -  
эстетическое действо, характерное для народной  
«смеховой», или «неофициальной», культуры  
эпохи средневековья и Возрождения, а также для  
более поздних эстетических (театральных, цир-  
ковых, литературных и др.) форм. 2) В более ши-  
роком смысле под К. понимается вся совокуп-  
ность явлений смеховой (карнавальной) культу-  
ры. *(Хэппенинг).*

**КАРТИ'НА** I) произведение *живописи* в  
красках. 2) То же, что кинофильм *(Киноиск-во).* 3)  
Изображение чего-л. в литературном произве-  
дении (К. быта). 4) То, что можно видеть, обо-  
зревать или представлять себе в конкретных *об'  
разах* (К. весеннего возрождения, К. праздника).  
5) Подразделение *акта* в драме, в *спектакле.*

**КАТАРСИС,** термин введен древнегрече-  
скими философами. Глубокое внутр. потрясение,  
духовное очищение, к-рые возникают в момент  
высокого воздействия произведения иск-ва. Это  
главный итог воздействия иск-ва на личность. В  
потребности К. проявляется одна из основных  
психологических установок личности в отноше-  
нии иск-ва. Благодаря К. зритель, слушатель,  
читатель от познания чисто внеш. связей подни-  
мается до постижения их смысла, сущности.  
Собственные переживания воспринимающего  
претерпевают как бы перерождение. Художест-  
венная система овладевает его мыслями и чувст-  
вами, заставляет сострадать и содействовать,  
возникает ощущение душевного подъема, про-  
светленности. В ' массовом театрализованном

действии эффект К. - это момент личного или  
общего духовного потрясения, вызванного орга-  
ническим слиянием *игрового действия и жиз-  
ненного действия,* где выражается глубинный  
смысл праздничного действа и оно становится  
жизненным событием для его участников.

**КАФЕШАНТА'Н** (фр. cafe chantant - букв.  
кафе с пением), увеселительное заведение в бур-  
жуазных странах - кафе с открытой площадкой,  
на к-рой исполняются песенки и танцы пошлого,  
непристойного характера.

**КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО** (гр.  
kinetikos - приводящий в движение), направление  
авангардизма, использующее для создания про-  
изведения иск-ва эстетические возможности  
движения реальных конструкций, машин и ил-  
люзорных изображений, оптических эффектов,  
создаваемых средствами кинематографа, TV,  
видеокино, *лазерами,* неоновым или электриче-  
ским освещением. К. и. сочетает выразительные  
возможности *архитектуры, скульптуры,* графи-  
ки, *живописи, киноиск-ва,* эксплуатирует игро-  
вую функцию эстетического отношения, сход-  
ную с эффектом, порождаемым *спортом,* зре-  
лищно-развлекательными формами иск-ва. В  
качестве источника движения применяется энер-  
гия ветра, воды, солнца, воздуха, электричества

**КИНОИСКУССТВО (КИНЕМА-**

**ТОГРАФ)** (< гр. kineina, род. п. kineinatos -  
движение и ... граф), род иск-ва, произведения к-  
рого создаются с помощью киносъемки реальных  
или специально инсценированных событий,  
связанных единым *сюжетом* и материализован-  
ных в *кинофильме.* В К. синтезируются эстетиче-  
ские свойства *литературы, театра, изобрази-  
тельного иск-ва* и *музыки* на основе только ему  
присущих *выразительных средств.* Основные  
выразительные средства К.: кадр и его *компози-  
ция,* кинематографический план (крупный или  
портретный, в т. ч. *деталь,* средний, общий),  
*ракурс,* свет и *цвет,* движение в фильме - способ  
художественной организации экранного про-  
странства и времени, *монтаж.*

**КИНОЛЕ'НТА ВИ'ДЕНИЙ,Ле/нта** *образов.*

**КИНОФИЛЬМ** *(<* англ, film - пленка), 1)  
совокупность фотографических изображений  
*(кадров),* последовательно расположенных на  
кинопленке, связанных единым *сюжетом* и  
предназначенных для воспроизведения на *экра-  
не;* произведение *киноиск-ва,* в узком смысле -  
фильмокопия. 2) Аудиовизуальное произведение,  
созданное в художественной, хроникально-  
документальной, научно-популярной, учебной,  
анимационной, телевизионной или иной форме  
на основе творческого замысла, состоящее из  
изображения, зафиксированного на кинопленке  
или на иных видах носителей и соединенные в  
тематическое целое последовательно связанных  
между собою кадров и предназначенное для вос-

30

приятия с помощью соответствующих техниче-  
ских устройств.

**КИЧ (КИТЧ)** (< нем. Kitsch - халтура; < нем.  
verkitschen - удешевлять; < англ, for the kitchen -  
«для кухня», подразумеваются предметы плохого  
вкуса, недостойные лучшего употребления), 1)  
специфическое явление, относящееся к самым  
нижним пластам массовой культуры; синоним  
стереотипного псевдоиск-ва. лишенного художе-  
ственно-эстетической ценности и перегруженного  
примитивными, рассчитанными на внеш. эффект  
деталями (К. «мир плохого вкуса»). 2)

Порицательное наименование произведений, к-  
рые дешевым средствами, рассчитанными на  
вкусы широких кругов, претендуют на то, чтобы  
производить эстетическое впечатление и счи-  
таться произведениями иск-ва (К. - сфера «под-  
дельности», «неподлинности»).

**КЛАССИФИКАЦИЯ** (< лат. classis - разряд,  
класс и facere - делать), особый случай примене-  
ния логической операции, суть к-рой деление  
объема понятия. *Классификация* представляет  
собой некоторую совокупность делений (в *иск-ве*и *яит-ре.* напр.. на роды, классы, *виды, жанры).*Обычно различают естественные К., в к-рых в  
качестве оснований деления выбирают признаки,  
выявляющие существенные сходства и различия  
между предметами и имеющие познавательное  
значение (напр., деление иск-ва на виды:  
*Архитектура, Балет, Изобразительное иск-во,  
Исполнительское иск-во. Кинетическое иск-во,  
Киноиск-во, Монументальное иск-во. Музыка,  
Пантомима, Сценическое иск-во. Театр, Танец,  
Телевидение. Фотоиск-во, Хореография. Цирковое  
иск-во, Эстрадное иск-во)* и искусственные  
(т.н. вспомогательные) К., в к-рых используют  
признаки, несущественные для самих предметов,  
но удобные для целей систематизации (напр.,  
деление видов иск-в на жанры или напр., из рода  
исполнительских иск-в выделение -иск-ва  
*актера,* иск-ва *режиссера.* иск-ва

*балетмейстера,* иск-ва вокалиста и т. п.). К.  
позволяет ориентироваться в многообразии  
объектов и является источником знания о них.  
Всякая К. - результат нек-рого огрубления дей-  
ствительных граней между родами, видами и  
жанрами, т. к. они условны и относительны. С  
развитием знаний о предмете иск-ва происходит  
уточнение и изменение К. *(Виды концертов,  
Жанр).*

**КЛАССИЧЕСКИЙ** (< лат. classicus - перво-  
классный, образцовый). 1) античный и тем самым  
образцовый (согласно идущим от Ренессанса  
представлениям). 2) Связанный с изучением  
античных языков и литератур. 3) Относящийся к  
классицизму, свойственный классицизму. 4)  
Созданный классиком, совершенный, признанный  
образцовым (напр., классик отечественной  
эстрады А. И. Райкин). 5) Совершенное *произве-  
дение* иск-ва, получившие признание как шедев-  
ры, сохраняющие значение художественного

образца в истории *иск-ва* (напр., К. танец, К. му-  
зыка).

**КЛИП,** 1) микровидеофильм, *содержанием* к-  
рого является набор аудиовизуальных *ат-  
тракционов,* быстро сменяющихся звуко-  
зрительных картин, ритмически организованных  
муз. сопровождением. К. выражает образ песни и  
ее исполнителя в неожиданном сочетании корот-  
ких реальных и фантастических кадров, в «быст-  
ром» коллаже, в декоративной, орнаментальной  
раскадровке пространства с применением совре-  
менных приемов компьютерной графики. 2) Вид  
*зримой песни.*

**КЛУБ** (англ, club), I) общественная органи-  
зация культурно-просветительного характера,  
объединяющая людей одной профессии (напр., К.  
предпринимателей), одних интересов (шах-  
матный К., К. фанатов), одного социального кру-  
га (женский К., детский К.) для совместной дей-  
ствий, отдыха, занятий и т. п. 2) Здание (собст-  
венно К., Дом культуры. Дворец культуры, куль-  
турно-деловой центр и т. п.), помещение (в т. ч. и  
подвальное) такой организации. *(Кабаре}.*

**КЛУБНОЕ МЕРОПРИЯТИЕ,** драматурги-  
чески и режиссерски выстроенное *действие* об-  
щественного или художественного характера,  
происходящее на сценах или в помещениях *клу-  
ба.* Таким событием может быть встреча с инте-  
ресным чел-ком, очередной выпуск устного жур-  
нала, диалог-диспут и т. п. *(Клубный вечер).*

**КЛУБНЫЙ ВЕ'ЧЕР,** 1) (в широком смысле)  
всякий клубный *акт.* осуществляемый с целью  
организации культурного досуга трудящихся в  
вечернее время. 2) (В узком смысле) определен-  
ная *программа,* ограниченная временем и рамка-  
ми помещения (помещений) конкретного клуб-  
ного учреждения, рассчитанное на массовое вос-  
приятие и участие.

*Классификация* К. в. может проходить по не-  
скольким основаниям. По характеру клубные  
вечера условно подразделяют на общественно-  
политические, производственно-технические,  
морально-этические, ф из культурно-спортивные.  
литературно-художественные и т. д.; по  
целевому назначению - на юбилейные (страны,  
города, предприятия, чел-ка и т.д.), праздничные  
(революционные, профессиональные и т. д.),  
обрядовые (связанные с посвящением в  
профессию, свадьбой и т.д.). событийные  
(открытие предприятия, новоселье, досрочное  
выполнение производственных заданий пред-  
приятием и т. д.); по структуре подразделяют на  
простые и многоэл-тные; по составу участников -  
для детей, для взрослых, для молодежи,  
студентов, воинов, интеллигенции (творческой,  
научной, технической), ветеранов труда,  
пенсионеров, домохозяек и т. п.; по количеству  
участников- камерные и массовые; по в ы р  
азительным средствам - одножанровые  
(вечера литературные, музыкальные, киновечера,  
театральные, вечера танцев и т. п.) и  
многожанровые; по

31

методу использования выразительных средств -  
иллюстративные и театрализованные *(Метод  
иллюстрации. Метод театрализации).* В самом  
общем виде в К. в. можно выделить несколько  
частей: информационно-логическую,

художественную, художественно-

документальную и массовую. Преобладание той  
или иной части формирует тип К. в. Если  
центральное место в нем занимает информаци-  
онная часть, то такой вечер относят к разряду  
вечеров науки или вечера вопросов и ответов.  
Если преобладает художественно- документаль-  
ная часть, то это *тематический вечер.* Преобла-  
дание только художественной - либо вечер-  
концерт, либо киновечер, либо вечер поэзии и т.  
д. Если же преобладает массовая часть, то он  
относится к вечерам отдыха, дискотекам, кон-  
курсам.

**КОЛЛЕКТИВ** (< лат. collektivus - собира-  
тельный), относительно компактная социальная  
группа, объединяющая людей, занятых решением  
конкретной общественной задачи (К. трудовой,  
учебный, военный, спортивный, молодежный и т.  
п.) *(Оркестр, Хор, Постановочная группа).*

**КОЛЛИЗИЯ** *(<* лат. collisio - столкновение),  
1) столкновение противоположных сил, стремле-  
ний, интересов, взглядов, характеров, обстоя-  
тельств. В драматическом произведении К. опре-  
деляет собой движение *сюжета* и разрешается в  
*финале,* произведения. Типы разрешения К. раз-  
личны в зависимости от *жанра* произведения. 2)  
Скрытый, не выявленный *конфликт,* зреющее  
столкновение, требующее своего выхода, пред-  
чувствие конфликта. 3) Внутренне противоречие,  
конфликтная ситуация, вызывающая противо-  
борство действующих сил 4) (В массовом дейст-  
ве) драматическая К. заключена в самом жизнен-  
ном *факте* и в сопряжении исторического *доку-  
мента* с сегодняшней жизненной ситуацией,  
требующей образного выражения в театрализо-  
ванном действии. К. существует не только в сю-  
жете *сценария,* но и в *общении* со зрителем, с  
*реальными героями -* участниками массового  
действа.

**КОЛЯДА',** старинный рождественский *обряд*прославления праздника Рождества Христова  
песнями, а также сама *песня.*

**КОМБИНАЦИЯ** (< позднелат. combinatio -  
соединение). 1) сочетание, взаимное расположе-  
ние чего-л. в определенном порядке (напр., К.  
*цветов). 2)* Пластическая композиция *трюков,*структурно законченная составная часть цирко-  
вого *номера.* 3) (В спорте, балете) сочетание  
движений, учебных, тренировочных эл-тов.

**КОМЕ'ДИЯ** *(<* гр. komodia), 1) в. Древней  
Греции - представление, развившееся из песен,  
исполнявшееся во времена карнавальных про-  
цессий в честь бога Диониса. 2) Жанровая разно-  
видность *драмы, в* которой действие и характеры  
трактованы в формах комического; противопо-  
ложен *трагедии.* По принципу организации ко

мического действия различают К.: положений,  
основанный на хитроумной, запутанной интриге  
(«Комедия ошибок» У. Шекспира); характеров  
иди нравов - на осмеянии отдельных гипертро-  
фированных человеческих качеств («Тартюф»  
Ж.Б.Мольера); идей, где высмеиваются уста-  
ревшие или банальные идеи (пьесы Б. Шоу). По  
характеру комического различают К. сатириче-  
ские, («Ревизор» Н. В. Гоголя), юмористические  
(«Турандот» К. Гоцци), *трагикомедии.* В слиянии  
с др. видами иск-в различают К.-балет, ко-  
мическую оперу, кинокомедию.

**КОМЕ'ДИЯ ДЕЛЬ А'РТЕ** (ит. commedia  
dell'arte - комедия масок), (др. название - импро-  
визационная *комедия),* вид ит. театра (16 - 17 вв.),  
сочетавший в себе черты веселого *карнавала,*народного *фарса* и «учебной комедии», сыгранной  
на буффонный лад. *Персонажи* К. д. а. являли  
собой не индивидуализированные характеры, а  
социально-психологические типы, "маски",  
делившиеся на три группы - маски господ (глупый  
жадный купец Панталоне, фанфарон и трус  
Капитан, ученый болван Доктор юриспруденции  
из Болоньи, педантичный, назойливый Тарталья и  
др.), слуги (Серветта, Коломбина, Пульчинелле и  
дзанни Бригелла и Арлекин) и влюбленные.  
*Сценарий* представлял собой сюжетную схему, и  
актеры импровизировали *диалог* на ходу,  
подхватывая *реплики* партнера. Игровую стихию  
К. д. а. определяли импровизационные буффонные  
*трюки* - т. н. лаццо Динамичность и яркость  
зрелища, ансамблевость, *буффонада, гротеск -*характерные черты комедии масок.

Режиссура XX в. часто обращается к вырази-  
тельным средствам К. д. а. Г. Крэг, В. Э.  
Мейерхольд, Е. Б. Вахтангов по-своему  
интерпретируют темы и образы старого ит. театра.  
Такими эл-тами, как *маска, жест,* выразительная  
*пластика,* стремительность развития действия,  
интрига оперирует современная *эстрада.*

**КО'МИК,** актерское *амплуа.* Актер, испол-  
нявший комические (комедийные) роли.

**КОМИ'ЧЕСКОЕ** *(<* гр. komikos - веселый,  
смешной, от ko'mos - веселая ватага ряженых на  
сельском празднестве Диониса в Древней Греции),  
категория эстетики, означающая смешное.  
Восходит к игровому, коллективно самодеятель-  
ному смеху, напр., в карнавальных *играх,* В ходе  
развития культуры обособляются виды К. - *иро-  
ния, юмор, сатира.* Различают высокие виды К,  
(напр.. образ Дон Кихота у Сервантеса) и забав-  
ные, шутливые виды *(каламбур,* дружеские шаржи  
и т.п.). Для К., отражающей противоречия •  
реальности, важна игра на утрировке величины  
предметов (карикатур), на фантастических соче-  
таниях *(гротеск),* сближении далеких понятий  
(острота). На К. основан один из главных видов  
драмы - *комедия.* По словам Аристотеля, К. есть  
«ошибка и безобразие, никому не причиняющее  
страдания и ни для кого не пагубные».

32

**КОМПИЛЯ'ЦИЯ** (< лат. compilatio. букв. -  
ограбление), накопление выписок, собрание до-  
кументов; составление сочинений на основе за-  
имствования чужих исследований или чужих  
произведения (литературная К.) без самостоя-  
тельной обработки источников (собственных  
обобщений или *интерпретаций),* работа, состав-  
ленное таким методом; несамостоятельное  
произведение.

**КОМПЛИМЕ'НТ (фр. compliment),** 1) лест-  
ное замечание в адрес кого-л., похвала; любез-  
ные, приятные слова, лестный отзыв. 2) (В *цирке)*прямое обшение со зрительным залом, отчужде-  
ние создаваемого манежного *образа,* Стилистика  
К. подчиняется общей стилистической направ-  
ленности эпохи, актерским возможностям ис-  
полнителя, постановочным задачам. К. в *жесте*очень условен, это скорее не действие, а пласти-  
ческий знак, *символ* действия.

**КОМПОЗИЦИОННО ПОСТАНОВОЧ-**

**НЫЙ ПЛАН,** схематическое решение *формы*театрализованного представления на *стадионе.*Он включает в себя необходимое для данной  
постановки количество схем, выполненных в  
соответствующем масштабе, к-рые раскрывают  
структурное решение отдельных *массовых номе-  
ров, эпизодов, представления* в целом. На схемах  
К.-п. п. с точностью, до одного участника изо-  
бражаются рисунки построений, в-к-рых проис-  
ходит действие, а также намечаются пути пере-  
хода участников из одного рисунка в другой, т. е.  
перестроения, которыми действие разворачива-  
ется и объединяется в целостное представление,  
*(Разметка, Графический .метод. Фотомакетный  
метод. Прием обратного действия. Прием пря-  
мого действия. Прием возврата к исходному  
положению. Открытый монтаж1. Закрытый  
монтаж.).*

**КОМПОЗИ'ЦИЯ** (< лат. compositio - сочи-  
нение, составление, связывание, примирение), 1)  
строение, соотношение, взаимное расположение  
частей (К. сценического пространства). 2) Муз.,  
живописное, скульптурное или графическое  
произведение. 3) Сочинение музыки как вид ху-  
дожественного *творчества;* также научная и  
учебная дисциплина, посвященная этому виду  
творчества. 4) Произведение, включающее раз-  
личные виды иск-ва (напр., Литературно-муз. К.)  
или составленное из различных произведений и  
отрывков. 5) В лит-ре и иск-ве - конкретное по-  
строение, внутр. структура произведения: подбор,  
группировка и последовательность изобра-  
зительных приемов, организующих идейно-  
художественное *целое (К. массового эпизода).*(Иногда синонимами понятий «К.» и «структура»  
служат слова «архитектоника», «построение»,  
«конструкция»), б) Построение художественного  
произведения, обусловленное его *содержанием,  
идеей,* характером и назначением и во многом  
определяющее его восприятие. К. -важнейший,  
организующий эл-т художественной *формы,*придающий произведению ед-во и *цель-*

*ность,* его компоненты друг другу и целому;  
упорядоченность компонентов произведения иск-  
ва, как целостного, содержательной формы и  
формированного содержания.

Иск-во режиссера - это прежде всего иск-во К.  
*целого.* Это умение выразить образный смысл  
массового действия в органическом единстве  
всех его *компонентов и* художественных средств.  
Основные эл-ты К. сценического и массового  
театрализованного действия *экспозиция*

*(пролог), завязка,* развитие действия (перипетии),  
*кульминация, развязка.* Основные принципы:  
*полярность, трехчленностъ, ритмические волны  
(повторы.)* К. - это соотношение частей целого.  
Театрализованное представление состоит из  
многих композиционных частей - *номеров, эпи-  
зодов,* из компоновки *декораций, мизансцен,* муз.  
оформления, света и т. д. К. - есть взаимосвязь,  
взаимозависимость частей и целого. *(Событий-  
ный ряд. Золотое сечение, К. массового эпизода,  
К. праздничного действия, К. сценического про-  
странства. Литературно-муз. К., К- сценическо-  
го пространства.).*

**КОМПОЗИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНО-**

**МУЗЫКА'ЛЬНАЯ,** *.Литературно-музыкальная  
композиция,*

**КОМПОЗИЦИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО**

**ПРОСТРАНСТВА,** пространственное соотно-  
шение *актера* и *сценической площадки. К.* с. п.  
отличается от горизонтальной поверхности не  
только наличием глубины, но и фактором земно-  
го притяжения Мизансценической осью К. с. п.  
признано считать середину первого плана сцены  
в высоту человеческой фигуры, делящую сцену  
на левую и правую геометрически равные, но  
неравные иллюзорно, половины. Обе половины в  
свою очередь также делятся еще на две полови-  
ны. Поперечные доли составляют на сценической  
площадке *авансцена, первый план, второй  
(сценический) план и дальний план* (третий план,  
иногда на четвертый и пятый (в зависимости от  
размера сцены). *Сценические планы* обычно оп-  
ределяются по кулисам. Т. о., сценическая пло-  
щадка как бы мысленно расчленена на шестна-  
дцать квадратов: на три плана в глубину, плюс  
пространство *авансцены* и по ширине - по трем  
точкам (мизансценическим осям).

**КО'НКУРС** (лат. concursus - стечение, столк-  
новение), соревнование, имеющее целью выде-  
лить наилучших из числа его участников, наи-  
лучшие работы. Режиссура современных К. ста-  
новится все изобретательнее, превращая их в  
настоящее шоу.

**КОНТР...** (< лат. contra - против, часть слож-  
ных слов, обозначающая активное противодей-  
ствие, противопоставление). Противоположность  
тому, что выражено во второй части слова, напр.,  
К. *-действие, контрапункт, контражур,*

**КОНТРАЖУР** (фр. a contre-jour - против  
света), 1) фото- или киносъемка, во время к-рой  
источник света (основной по сюжету) располо-

жен позади объекта съемки. 2) *Световой эффект,*создающий ауру вокруг исполнителя.

**КОНТРАПУНКТ** (нем. Kontrapunkt), 1)  
(муз.), *мелодия,* сопровождающая данный глав-  
ный мелодический голос; то же, что и полифония  
- одновременное движении нескольких само-  
стоятельных мелодий, голосов, образующих гар-  
моническое *целое;* мелодия, звучащая одновре-  
менно с темой; подвижной К. - повторное прове-  
дение полифонического построения с изменение  
интервала между голосами или времени их вы-  
ступления друг относительно друга. 2) (В театре)  
одно из средств увеличения емкости *.мизансцены,*когда мрачное уравновешивается ординарным,  
слишком смешное - непосредственно-простым, не  
претендующим на комичность (напр., спортивная  
трибуна, напряженный момент, а один случайный  
зритель спит; все ищут утерянный  
железнодорожный билет, отъезжающий, отчаяв-  
шись, сидит в кресле); это и всякое физическое  
*действие,* неожиданное по отношению к произ-  
носимому тексту. Разновидность К. - прием ка-  
челей. Оно проявляется в том, что одно физиче-  
ское действие или намерение прерывается др. или  
происходит переключение партнеров по сцене с  
прямого *общения* на косвенное. 3) В хоровом  
(коллективном) чтении - одновременное звучание  
текста, и музыки, текста и пения, текста и  
воспроизводимых голосами звукоподража-  
тельных и *шумовых эффектов* или двух разных  
текстов, когда один из них, несущий развитие  
мысли, звучит как бы первым планом, а другой  
текст, обычно повторяющий, напоминающий уже  
сказанное, составляет своеобразный фон для  
первого. 4) В сценическом действии, в массовом  
театрализованном представлении - это ед-во  
*контрастов* выразительных средств, т. е. одно-  
временное сочетание текста и *музыки,* музыки и  
*танца,* контрастных *ритмов,* настроений и т д.  
*(Монтажный лист).*

**КОНТРА'СТ** (фр contraste), 1) резко выра-  
женная противоположность, 2) (В иск-ве) один из  
приемов, заключающийся в резко выраженном  
противопоставлении отдельных художественных  
*форм* ради повышения их художественной  
выразительности и выразительности произ-  
ведения в целом. В массовом представлении К.  
является важнейшим приемом *монтажа.* Кон-  
трастное сопоставление *выразительных средств,*отдельных *номеров, эпизодов,* частей раскрывает  
образный смысл представления, создает напря-  
жение и увлекательность действия.

**КОНТРДЕЙ'СТВИЕ.** *Действие,*

**КОНФЕРА'НС** (< фр. conference), I) эстрад-  
ный *жанр;* 2) выступление на сцене, связанное с  
объявлением и комментарием (обычно комедий-  
ного характера) *номеров* эстрадного представле-  
ния, *концерта,* а также текст самого выступления.  
На современных концертах можно встретиться с  
парным, театрализованным, групповым и др. К.,  
имеющим внутривидовые подразделения.

**КОНФЕРАНСЬЕ'** (< *фр* conierencicr - док-  
ладчик, лектор), артист, докладывающий публи-  
ке d каждом *номере* концерта, сообщающий све-  
дения об исполнителях и авторах и настраиваю-  
щий зрителей на нужный лад. К. по природе сво-  
ей одаренности чаще всего - комедийный *актер.*В отличие от *ведущего,* кроме *информации о но-  
мере,* зрители ждут от К. шуток, *фельетонов,  
интермедий. (Концертная программа. Конфе-  
ранс, Критерии составления концертной про-  
граммы. Дикция.)*

**КОНФЕТТИ1** (ит. confetti), разноцветные  
мелкие бумажные кружочки, которыми ради за-  
бавы осыпают друг друга на балах и маскарадах.

**КОНФЛИКТ** (лат. conflictus - столкновение),  
1) открытое столкновение сторон, мнений, сил;  
серьезное разногласие, острый спор. 2) (В  
психологии) столкновение противоположно на-  
правленных, несовместимых друг с другом тен-  
денций в сознании отдельно взятого индивида, в  
межличностных взаимодействиях или межлич-  
ностных отношениях индивидов или групп лю-  
дей, связанное с острыми отрицательными эмо-  
циональными переживаниями. Различают сле-  
дующие виды К.: а) внутриличностный К. -  
столкновение примерно равных по силе, по  
противоположно направленных мотивов, по-  
требностей, интересов, влечений и т. п. у одного  
и того же чел-ка; б) межличностный К. -  
ситуация взаимодействия людей, при к-рой они  
либо преследуют несовместимые цели, либо  
придерживаются несовместимых ценностей и  
норм Пытаясь реализовать их во взаимоотноше-  
ниях друг с другом, либо одновременно в острой  
конкурентной б-бе стремятся к достижению од-  
ной и той же цели, к-рая может быть достигнута  
лишь одной из конфликтующих сторон; в)  
межгрупповой К., где в качестве кон-  
фликтующих сторон выступают социальные  
группы, преследующие несовместимые цели и  
своими практическими действиями препятст-  
вующие друг другу.

3) В иск-ве К. нередко называют *коллизиями.*К воссозданию острых и напряженных К. в наи-  
большей мере тяготеют *театр* и *драма с* прису-  
щей им непрерывной линией слов и движений  
героев. К. разнокачественны по своей сути. Они  
могут представлять собой серьезнейшие соци-  
альные коллизии (национально-государственные,  
классово-антагонистические, общественно-

нравственные), или исторически универсальные  
противоположности (жизнь перед лицом смерти,  
конфронтация любви н ненависти, добра и зла).  
К. могут выступать и как недоразумения, порой  
веселые и забавные, т е в качестве феноменов  
неповторимо единичных, связанных, как  
правило, с частной жизнью, иногда и вовсе слу-  
чайных, сопряженных с чьей-то интригой (что  
характерно для авантюрных новелл и романов,  
*фарсов, водевилей,* многих *комедий). К* может  
воплощаться не только в прямом противоборстве  
*персонажей* и развивающемся от *завязки к раз-*

34

*вязке* действия, но и в устойчивом, стабильном  
фоне изображаемых событий, в не зависимых от  
конкретной ситуации мыслях и чувствах героев,  
исполненных драматической напряженности  
*(напр;* пьесы А. П. Чехова, А. М. Горького, Б.  
ШОУ, Б. Брехта). Сценическая форма отражения  
противоположностей в жизни людей содержит три  
типа К.: герой - герой, герой - среда, герой -  
зрительный зал.

4) В массовом действии К. возникает между  
исполнителями и зрителями, между жизненными  
интересами реальных участников действия и  
стремлением увлечь их театрализованной празд-  
ничной *игрой.* Конфликтное отражение противо-  
речий действительности в театрализованном  
представлении создается таким монтажным  
*приемом,* как *контраст.*

**КОНЦЕ'ПЦИЯ А'ВТОРСКАЯ,** *Авторская  
концепция.*

**КОНЦЕРТ** (нем. Konzert, < ит., concerto, букв.  
- состязание), 1) муз. *произведение для* одного или  
(реже) нескольких солирующих инструментов и  
*оркестра.* Типичны виртуозная сольная партия,  
состязание *солиста с* оркестром. Обычно состоит  
из 3 частей (сонатная, циклическая форма).  
Встречаются К. для одного инструмента, без  
оркестра, для оркестра без солистов (Кончерто  
гроссо). 2) Публичное исполнение муз.  
произведений (симфонических, камерных,  
сольных вокальных и инструментальных и др.) по  
заранее объявленной *программе.* Бывают также К.  
литературные, хореографические, эстрадные. 3)  
Публичное исполнение произведений малых форм  
*(миниатюр).* Соревнование разных *ж-анров,*разных родов и видов исполнительского иск-ва.  
Это непременно (в лучших образцах) выявление  
виртуозности, высокого мастерства исполнения,  
ибо каждый концертный *номер* программы  
обязательно солирующий, автономный.

Виды К. - это самостоятельные программы,  
своеобразие к-рых определяется задачами вечера,  
художественно-культурным опытом зрителя,'  
эстетическими запросами определенной аудито-  
рии, имеющимися в распоряжении организаторов  
артистическими силами. В практике выделились  
следующие виды:

Сольный К. одного исполнителя-виртуоза,  
популярность к-рого в сочетании с глубоким и  
ярким репертуаром способны на протяжении всего  
вечера поддерживать неослабевающий интерес. К  
сольным концертам относятся также концерты  
одного *ансамбля, хора, оркестра,*

хореографического коллектива как единого  
организма.

Моноспектакль (или моноконцерт)- чтецкая  
программа, исполняемая одним актером. Это  
может быть исполнение классики или  
произведения современного автора, занимающее  
два отделения, стихотворений одного или  
нескольких поэтов, цикла рассказов, объеди-  
ненных общей темой, *композиции* из произведений  
одного или нескольких авторов и т. д.

Сборный (с мешанный) К.- определяется  
выступлением артистов разных *жанров.*

Академические, или филармонич е с к и е (<  
гр. phileo - люблю и harmonia - гармония) -  
концерты, проводимые концертной орга-  
низацией, ставящей своей целью пропаганду вы-  
сокохудожественных муз. произведений (а ино-  
гда и различных видов эстрадного иск-ва) и ис-  
полнительского мастерства. Используемые в та-  
ких концертах жанры достаточно сложны по  
*форме* н *содержанию,* требуют особой подго-  
товленности от аудитории.

Камерный (позднелат. camera - комната, свод,  
палата) по звучанию репертуара (инстру-  
ментальная или вокальная музыка, романсы и  
песни), по характеру исполнительства (сольные  
сочинения, различного рода небольшие ансамбли  
- дуэты, трио и др.) предназначенный для не-  
большого помещения, для небольшого круга  
слушателей.

Тематические - «К. одной главенствующей  
темы». Она, как стержень, нанизывает и  
группирует вокруг себя все художественные  
компоненты К.

Ревю (фр. revue - панорама, обозрение) -  
обозрение на определенную тему, его *сюжет,*его «ход», логика подачи номеров различных  
жанров, возможности соединения патетического  
и комического. Условно ревю можно разделить  
на два вида: ревю-феерия и камерное ревю. В  
первом случае определяющим является сочета-  
ние значительности содержания с яркой зрелиш-  
ностью. Постановка ревю-феерий характерна для  
*мюзик-холла* и эстрадных коллективов подобного  
типа. В ревю-феериях основными компонентами  
являются разнообразные эстрадные, цирковые и  
драматические номера, большие коллективы -  
танцевальные группы, эстрадные оркестры. В  
ревю-феериях важнейшую роль играет *музыка.*Сценическое решение ревю-феерий отличает  
эффектное использование технических возмож-  
ностей сцены (мгновенная перемена мест дейст-  
вия, всевозможные превращения, сложное в тех-  
ническом отношении оформление, особенная  
световая партитура, использование киномате-  
риалов, радиоаппаратуры и т. д.).

Театрализованный концерт-К., имеющий  
единый художественный сценический *образ, для*создания к-рого используются *выразительные  
средства,* присущие театру, театральному  
действию. А именно: *сюжетный ход,* ролевая  
*персонификация* ведущих, *сценография.*

театральный *костюм, грим,* сценическая атмо-  
сфера.

Концерт народного творчества строится на  
подлинных образцах *фольклора.*

Эстрадный («легкий») К. - вершина *раз-  
влекательности,* в них меньше внимания уделя-  
ется камерной, особенно инструментальной му-  
зыке и серьезным жанрам и произведениям и  
больше - *юмору, танцу,* эстрадной *песне, ориги-  
нальным жанрам.*

35

- .

Гала-концерт (<фр. gala - большой) -особенно  
праздничное торжественное, привлекающее  
публику *зрелище.*

***Шоу*** *(<* англ, show) - пышное зрелище с  
участием «заезд» *эстрады, цирка, спорта,* джаз-  
оркестров, балета на льду и т.д., в к-ром звучащее  
слово как наиболее полный выразитель со-  
держательности исполняемого произведения  
оказывается скрытым за эффектным антуражем  
*декораций, света,* технических усовершенство-  
ваний.

К.-спектакль сходен с театрализованным К., но  
его *сценарий* предусматривает специальную  
драматургическую и режиссерскую разработку  
значительной части игровых эпизодов.

Стадионный - массово-зрелищный К. Его  
специфика обусловлена необычностью условий -  
огромным стечением зрителей, размером  
«концертного зала» под открытым небом.

Детский - рассматривается как одна- из форм  
педагогики, поэтому проводится по программе,  
составленной с учетом возраста и психологии  
детского восприятия, с актерами, специа-  
лизирующимися в весьма тонкой области детской  
художественной работы.

Митинги-концерты включают острое

политическое слово (речь оратора, стихи в ис-  
полнении чтецов), демонстрации слайдов и ки-  
нокадров, выставки политических плакатов и т. п.

3 о н г - К. - сценическое представление, по-  
строенное на репертуаре трех-четырех профес-  
сионально очень сильных коллективов клубов  
(или ансамблей) политической песни. *(Концерт-  
мейстер, Концертная программа. Концертное  
творчество. Концертное действие. Копцерт-  
ность. Концертный номер. Концертный испол-  
нитель).*

**КОНЦЕРТА ВЕДУЩИЙ,** *Ведущий концерта.*

**КОНЦЕРТМЕ'ЙСТЕР** (нем. Konzertmeister).  
1) музыкант, возглавляющий одну из струнных  
групп симфонического или оперного оркестро-  
вого. 2) Пианист, разучивающий партии с певца-  
ми, инструменталистами и аккомпанирующий им  
в *концертах.*

**КОНЦЕ'РТНАЯ ПРОГРАММА,** качественно  
новое, единое и целостное произведение иск-ва,  
составленное из отдельных концертных *номеров.*Кардинальное требование к составлению К. п.  
заключается в том, что *концерт* должен идти по  
нарастающей так. чтобы естественное трата  
энергии зрителей компенсировалась

усиливающейся «ударностью» номеров, т. е.'  
произведениями, восприятие к-рых вызывает  
наиболее бурную реакцию публики, исполнялись  
ближе к концу программы. Если К. п. представить  
графически, то она должна иметь несколько  
«пиков», последний из к-рых самый высокий.

Законы построения К.,н.;

I) разнообразие номеров - избегание соседства  
похожих по *жанру* и *стилю* номеров.

но не все жанры могут находиться в близком  
соседстве, напр., ансамбль скрипачей и жонглер  
или фокусник, джаз-ансамбль и классический  
*балет,*

*2)* учет тематического сочетания номеров;

3) определение места номера в К. п., не  
каждый номер может стоять, напр., в *финале* от-  
деления или всего концерта. Трудно кончить К. п,  
сольным номером, особенно если до этого  
зрителю были показаны выступления коллекти-  
вов. Массовый номер, напр., почти всегда произ-  
водит большее впечатление, чем солирующий  
исполнитель. Исключение возможно только при  
выступлениях крупных мастеров сцены. Если в К.  
п. сочетается серьезный классический и эст-  
радный материал, то серьезный материал лучше  
показывать раньше эстрадного, хотя не исклю-  
чена возможность их смелого чередования.

4) четкость перехода от номера к номеру, к-  
рая заключается в умении чередовать массовые и  
сольные номера, предусмотреть время для выхода  
хоровых и оркестровых коллективов, смены  
деталей оформления;

5) избегать затянутости каждого номера в  
отдельности и всей К. п. в целом;

6) подготовка восприятия зрителя. Она может  
быть осуществлена через афишу или объявление  
*ведущего* в начале концерта.

7) н е «усиливать» и н е «укреплять» К п.  
после ее утверждения, ибо любые изменения в  
ней ведут к нарушению художественной целост-  
ности концерта.

Главной заботой составителя К. п. является  
целенаправленность представления, его художе-  
ственный *образ.* Как ни хороши отдельные но-  
мера сами по себе отдельные номера - не объе-  
диненные сквозной мыслью, общим идейным  
замыслом, они не составят органического идейно-  
художественного сплава, именно то, что ха-  
рактеризует эстрадный концерт как подлинное  
явление иск-ва. *(Критерии составления кон-  
цертной программы).*

**КОНЦЕРТНОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** процесс ху-  
дожественного сотворчества артиста и зрителя,  
рождающий концертный *образ,*

**КОНЦЕРТНОЕ ТВОРЧЕСТВО (КОН-  
ЦЕРТНОЕ ИСКУССТВО),** особый тип синте-  
тического иск-ва, иск-ва малых синтетических  
соединений, к-рые проявляют себя в концертном  
*номере.*

**КОНЦЕРТНОЙ ПРОГРА'ММЫ КРИ-  
ТЕТИИ СОСТАВЛЕНИЯ,** *Критерии состав-  
ления концертной программы.*

**КОНЦЕРТНЫЙ *НО'МЕР, Номер***

**КОСТЮ'М** (< фр. costume - отличительная  
одежда), 1) одежда, платье (театральный К.). 2)  
Мужское (пиджак и брюки) или женское (жакет и  
юбка) верхнее платье Один из эл-тов эстетиче-  
ской культуры, характеризующий обычаи, образ и  
стиль жизни, вкусы людей. К. отличаются друг от  
друга по форме, назначению, использованию

36

материала, украшений. К. - один из важнейших эл-  
тов оформления праздника. В *театре, хореографии,  
киноиск-ве* К. представляет собой самостоятельную  
область творчества *художника. В* нем сохраняется  
достоверность функционально оправданной одежды  
*условность,* необходимая для организации *зрелища,  
в* соответствии с замыслом режиссера, *сюжетом,*художественными традициями, спецификой  
восприятия К. на сцене, при киносъемках,  
технологией изготовления. К. решает три основные  
задачи: создание внешней характеристики *образа и  
через* это раскрытие его внутренней сущности,  
определение среды, в к-рой происходит действие  
(исторической, национальной, социально-

экономической, фантастической), создание, вместе с  
др. эл-тами оформления, зрительного образа  
зрелища. Необходимое дополнение к К. - *грим и*прическа. *(Аксессуар, Костюмированный,*

*Сценические эффекту. Трансформация).*

**КОСТЮМИРОВАНЫЙ,** I) одетый в теат-  
ральный или маскарадный *костюм* (костюмиро-  
ванные гости). 2) Происходящий с участием лю-  
дей в маскарадных костюмах (К. вечер, К. бал).  
*(Карнавал. Маскарад).*

**КРА'СНАЯ ЛИ'НИЯ.** черта, проходящая  
непосредственно за *порталом* и обозначающая  
начало сцены. По К. л. проходит антрактный  
*занавес,* а на больших сценах еше и пожарный -  
железный занавес.

**КРИТЕТИИ СОСТАВЛЕНИЯ КОН-**

**ЦЕ'РТНОЙ ПРОГРА'ММЫ,** признаки, на ос-  
новании к-рых определяется порядок концертных  
выступлений и номеров. К ним относят:  
популярность *жанра* (от менее популярного - к  
более популярному), сложность *номера* (от более  
сложного для восприятия до более легкого),  
мастерство исполнителя (от слабого к более  
профессиональному) и его популярность (от  
непопулярного к популярному), количество  
исполнителей (сольный номер - - групповой -  
массовый), зрелишность номера (от незрелищного  
- к зрелищному), разнообразие номеров (по  
количеству исполнителей и жанрам). Задача со-  
ставителя программы *концерта* сделать, так, что-  
бы произведения, восприятие к-рых вызывает  
наиболее бурную реакцию исполнялись ближе к  
концу программы. Поэтому даже в монографиче-  
ских концертах (посвященных одному автору -  
композитору, писателю, поэту), стоит жертвовать  
хронологией ради настроения публики. За-  
вершение концерта требует наиболее эффектной и  
впечатляющей точки.

**КРУГ,** I) вращающаяся часть *планшета*сцены. Поворотный К. может быть стационарным и  
съемно-накладным, т. е. накладываться поверх  
планшета. Другой разновидностью К- является  
барабанный К., с встроенным в него специальными  
подъемно-опускными площадками плунжерами. Как  
правило, вращающаяся конст-

рукция К. скрыта в трюме и имеет 2-3 этажа. 2)  
*Мизансцена. (Геометрия мизансцены).*

**КУКЛА,** игрушка в виде фигурки чел-ка или  
животного. Первые куклы появились в глубокой  
древности для ритуальных целей. На протяжении  
тысяч лет во всех странах мира с помощью кукол  
разыгрывались легенды о богах, демонах, обо-  
ротнях, джинах, а в средние века в европейских  
странах куклы показывали рай и ад. сотворение  
мира, Адама и Еву, чертей и ангелов, играли на-  
родные сказки и сатирические сценки, высмеи-  
вающие человеческие пороки: глупость, жад-  
ность, трусость, жестокость. В старой России  
пользовался популярностью длинноносый крик-  
ливый Петрушка.

Виды кукол: перчаточные, к-рые надеваются  
на руку (голова - на указательный, одна ручка - на  
средний, а другая - на большой палец);  
«на палочках», или «на потыках», у к-рых ручки и  
ножки не управляются, а вертятся в разные  
стороны; передвигающиеся куклы, используемые  
в вертепах; тростевые, к-рые управляются  
скрытыми в одежде куклы тростями, палочками  
или проволоками, прикрепленными к кукольным  
ладошкам, запястьям или локтям; марионетки,  
управляемая специальным устройством (т. н.  
вагой), состоящего из рычагов и планок, от к-рых  
отходят нитки, прикрепляемые к различным  
частям «тела» куклы;

куклы плоские, сложно и ажурно вырезанные из  
картона или кожи и красиво раскрашенные,  
плотно прижимаемые к полотну, создавая *театр  
теней;* паркетные, изготовляющиеся в рост чел-  
ка и управляемые двумя актерами, один из к-рых  
надевает ноги куклы на свои, как тапочки, а руки  
- как перчатки, а второй актер управляет головой  
и «телом» в области талии;

гигантские (их могут надевать один или  
несколько актеров, как костюм, или укреплять на  
переносных или движущихся площадках или  
платформах).

К. помогают в метафорической, иносказа-  
тельной форме передавать мысли н чувства лю-  
дей. Многообразны пути использования К.: как  
*реквизит* и *бутафорию* в спектакле или танце-  
вальных номерах, сюжеты с использованием К.  
(напр., манекены, сказка А. Толстого «Буратино»  
и т. п.), кукольная мультипликация, стационар-  
ный *театр кукол,* кукла-партнер актера-  
чревовещателя, К., участвующие в праздничных  
*шествиях* и *карнавалах* (гигантские куклы) и т. д.

**КУКОЛ ТЕАТР,** *Театр кукол.***КУЛИ'СЫ** (фр- coulisse), театральные пло-  
ские (мягкие, натянутые на рамы) части *декора-  
ции,* располагаемые по бокам сцены. Рядом К.  
скрывают от зрителей *карманы сцены* и ее  
боковые части во всю глубину. С *падугами* обра-  
зуют т. н. *одежду сцены.* Различают:  
портальные К., установленные непосредственно  
за порталом сиены, они оформляют *зеркало сцены*и является частью интерьера зрительного зала и  
должны согласовываться по *цве-*

37

*ту и* фактуре с его архитектурой, а также с пор-  
тальной падугой, с антрактным раздвижным и  
подъемно-опускным *занавесами,* К.

неплановые, располагающиеся по *первому плану,  
второму (сценическому), третьему плану сцены* и  
т. *л (Техника сцены).*

Замыкаются кулисы цельным полотнищем -  
задником или раздержкой (разделенной на две  
половины, к-рые могут, как занавес, расходиться  
в разные стороны).

**КУЛЬМИНА'ЦИЯ** (< лат. culmen, род. п.  
culnunis- вершина). 1) точка высшего напряже-  
ния, подъема, развития чего-л.. 2) Структурный  
эл-т *сюжета* художественного произведения,  
момент наивысшего напряжения и развития  
сквозного *действия* спектакля, театрализованно-  
го представления, праздника, максимально обо-  
стряющий художественный *конфликт.* К. - эл-т  
*композиции,* где происходит переход от начала,  
(от *завязки)* к концу (к *развязке).* Это момент  
высшего внутр. сопряжения жизненного и ху-  
дожественного действия участников театрализо-  
ванного представления, праздника.

**КУЛЬТУРА** (лат. cultura - возделывание,  
воспитание, образование, развитие, почитание),  
1) совокупность материальных и духовных цен-  
ностей, созданных человеческим обществом и  
характеризующих определенный уровень разви-  
тия общества, различают материальную и духов-  
ную К.; в более узком смысле слова термин К.  
относится к сфере духовной жизни людей. 2)  
Уровень, степень развития, достигнутая в какой-  
л. отрасли знания, деятельности (К. труда. *Сце-  
ническая К.,* К. празднования и т, д.).

**КУЛЬТУРА СЦЕНИЧЕСКАЯ,** *Сценическая  
культура.*

**КУПЛЕТ** (фр. couplet), 1) строфа в *песне* или  
стихотворении напевного характера. 2) Куплеты -  
песенки веселого, шуточного или сатирического  
характера, исполняемые на эстраде, в водевиле,  
оперетте. К. С. Станиславский отмечал ха-  
рактерные качества непритязательного, но дос-  
тупного по форме. К.: органическое сочетание  
музыки и слова, разнообразие *интонаций,* гиб-  
кость речи. Для исполнения куплетов артисту не  
обязательно иметь вокальный голос, но музы-  
кальность, чувство *ритма* и размера, развитый  
слух, гибкость голоса обязательны. Важное зна-  
чение имеет *рефрен* (припев) К. Драматургиче-  
ская функция заключена в репризном повороте.  
Несмотря на внешнюю одинаковость рефрена, в  
каждом четверостишии он играет особую роль,  
рождает различные *ассоциации и* выражает в  
связи с этим различный сатирический смысл.  
Свойства эстрадного К. - злободневность, поэто-  
му постоянное обновление куплетов становится  
проблемой жанра. К. может быть нацелен на не-  
достатки людей, быта, работы, приобретать фор-  
му памфлета.

Л

**ЛА'ЗЕР** (аббревиатура слов англ, фразы: Light  
Amplification by Stimulated Emission of Radiation,  
что означает "усиление света при помощи выну-  
жденного излучения"), оптический квантовый  
генератор для получения чрезвычайно интенсив-  
ного и узконаправленного монохроматического  
светового излучения. Известны наиболее простые  
лазерные проекционные *световые эффекты* такие,  
как «Интерференционная картина», «Фигуры  
Лиссажу», пространственные *световые эффекты*типа «Плоскость», «Коническая поверхность»,  
«Цветок», «Космическое пространство» и т. п.  
Такие свойства лазерного излучения, как яркость,  
контрастность, монохромность, широкий диапазон  
спектральной перестройки, управления излучением  
в пространстве и времени позволяют создавать  
световые образы, совпадающие с реальными  
объектами по большинству оптических признаков.  
Реалистические лазерные образы по насыщенности  
цвета, по яркости, динамичности и глубине  
проработки фактуры изображения значительно  
превосходят световые образы, создаваемые  
обычной проекционной или осветительной  
техникой. Л. используется в театрализованных  
представлениях в закрытых помещениях и на  
открытом воздухе, в дискотеках. *(Голография,  
Сценические эффекты).*

**ЛАКОНИЗМ** (< rp. lakonismo's), 1) краткость и  
четкость в выражении мысли. По преданиям, этим  
качеством обладали жители древней Лаконики -  
спартанцы. 2) Краткость, четкость,

концентрированность, завершенность содержания,  
лаконичные актерские средства (минимально  
используемые, отобранные и отточенные, до-  
веденные до *символа)* воплощения и оформления.  
3) Понятие, характеризующее способ максимально  
обобщенною и предельно краткого » выражения  
творческого *замысла* художника. Как средство  
художественной выразительности Л. означает  
отсутствие в произведении иск-ва всякого рода  
излишеств, *чувство .меры,* содержательность.  
Выразительность достигается здесь благодаря  
использованию возможно меньшего числа знаков,  
что освобождает воспринимающий субъект от  
дополнительных представлений и *ассоциации,* к-  
рые могли бы возникнуть в процессе созерцания  
эстетического объекта, и позволяет

непосредственно и точно схватить основную *идею*художника.

Л. в сценическом иск-ве тесно связан с про-  
блемой *условности.* Лаконичны и авторское про-  
изведение, и актерские средства его воплощения, и  
компоненты внеш. оформления (в виде отдельных  
броских *детален, реквизит* только самый  
необходимый, к-рый от бытового назначения  
возвышается до художественного обобщения, если  
свет, то локальный), и условия *демонстрации-1*Особое значение Л. приобретает в массовом  
действии, в концертном *номере.*

38

**ЛАТЕРНА МАГИКА,** *Проекция ' Латер-  
на-магика.*

**ЛЕ'ВО-ПРА'ВО,** половины, на к-рые услов-  
но делится *сценическое пространство* по верти-  
кали основной мизансценической осью *(Компо-  
зиция, сценического пространства).* Т. к. в силу  
условного рефлекса глаз чел-ка оглядывает сцену  
слева направо, эти половины теряют свою  
равноценность, и делится *сценическое простран-  
ство* пополам условно. Т.о., на языке простейшей  
*мизансцены* композиция в левой части сце-  
нической площадки означает предварительность,  
монументальность, убежденность, взгляд как бы  
"гонит" ее в пустое пространство правой части  
сцены. Композиция справа тяготеет к окон-  
чательности, затрудненности, размышлению.

**ЛЕГ'КОСТЬ,** отличительная черта иск-ва  
*эстрады,* заключающаяся в том, что эстрадные  
номера воспринимаются зрителем свободно, без  
напряжения, шутя, как бы играючи. С. С.  
Клитиным обобщены и предложены следующие  
пути упрощения структуры произведения,  
облегчения его содержания и формы: t)  
значительная крупная тема освобождается от  
сложного переплетения с др. темами; 2) отбор  
таких проблем, к-рые не претендуют на крупный  
масштаб и глубинность, а являются частными,  
локальными, могущими представлять интерес  
для людей в момент развлекательного досуга; 3)  
точное ограничение жанровой палитры; 4) уп-  
рощение формы за счет открытого, взаимного и  
доверительного *общения* исполнителя с публи-  
кой, не требующего дополнительных компонен-  
тов, или же, наоборот, за счет броскости, не-  
обычности решений, к-рые приковывают внима-  
ние зрителей. Отсюда - необходимость ориги-  
нальных жанровых поисков, особые приемы ре-  
жиссуры в построении начала, *кульминации, фи-  
нала* выступления, *оригинальность* в решении  
эстрадных костюмов и т. п.

**ЛЕЙТМОТИ'В** (нем. Leitmotiv, букв, веду-  
щий мотив), 1) основной мотив, муз. оборот, по-  
вторяющийся в муз. произведении в качестве  
характеристики или условного обозначения *пер-  
сонажа,* предмета, явления, *идеи, -эмоции;* ос-  
новная *тема.* Используется с 19 в. в *опере, бале-  
те* и программной *инструментальной музыке.* 2)  
(Перен.) основная тема художественного произ-  
ведения (Л. романа, Л. *спектакля, Л. театрали-  
зованного представления). 3)* Один из основных  
*монтажных приемов* и одновременно одна из  
особенностей *драматургии* театрализованных  
представлений (тематических *концертов, лите-  
ратурно-муз. композиций, агитационно-*

*художественных представлении).* Благодаря Л.  
построение *сценария* театрализованного пред-  
ставления сравнивают с сюитным построением.  
Муз. Л., хорошо согласованный с развитием  
*сюжета,* может варьироваться и транспониро-  
ваться по ходу представления, звучать то в ма-  
жоре, то в миноре, то в оркестровом, то в во

кальном исполнении, отчего воздействие его  
возрастает.

**ЛЕ'НТА ОБРАЗОВ,** как в *кинофильме,* по-  
следовательное развитие образных впечатлений,  
внутр. картин, возникающих у исполнителя и  
вызванных в *воображении* зрителей и *участни-  
ков* театрализованного действа под влиянием  
*выразительных средств,* в .к-ром выражается  
идейный и нравственный смысл, духовная энер-  
гия массового действа,. Синоним: кинолента  
ви'дений. Л. о. сопровождает не только жизнь  
сценического персонажа. Для режиссера массо-  
вых представлений Л. о. помогает выстраивать  
*логику* развития *действия,* предвидеть возмож-  
ные препятствия и создавать варианты выхода из  
трудных ситуаций в процессе воплощения пред-  
ставления.

**ЛИБРЕТТО** (иг. libretto, букв. - книжечка), 1)  
литературный текст *оперы, оперетты,* реже  
*оратории.* Часть пишется стихами. 2) Литера-  
турный сценарий *балета, пантомимы.* 3) Изло-  
жение содержания *балета, оперы, драмы* в теат-  
ральной программе или в отдельной книжечке  
(отсюда название). 4) Сюжетный план или схема  
сценария кинофильма. 5) План-сценарий театра-  
лизованного представления.

**ЛИРИКА** (< гр. lirikos - произносимый под  
звуки лиры), род литературный (наряд)' с *эпосом*и *драмой),* предмет отображения к-рого - содер-  
жание внутренней жизни, собственного "я" поэта,  
а речевая форма - внутр. *монолог,* преиму-  
щественно в стихах Охватывает множество сти-  
хотворных *жанров* (напр., элегия, романс, газель,  
сонет, песня, стихотворение). Любое явление в и  
событие жизни в Л. (в отличие от эпоса)  
воспроизводятся бессюжетно, в отличие от *дра-  
мы* в форме субъективного переживания. Осо-  
бенность *лирического* произведения в том, что  
оно содержит и передает субъекту восприятия  
*информацию* не столько о событии, сколько о  
личности говорящего -"носителе авторской речи,  
а через нее нередко и собственное "я" поэта. 2)  
Совокупность произведений этого вида поэзии (Л  
Пушкина).

**ЛИРИЧЕСКИЙ,** 1) являющийся лирикой,  
свойственный лирике (Л. поэзия, Л. проза) 2)  
Такой, при к-ром чувства, душевные пережива-  
ния господствуют над рассудочным началом,  
чувствительный (Л. настроение. Л герой, Л. эпи-  
зод представления). 3) О голосе певца; мягкий,  
нежный по тембру (Л. сопрано).

**ЛИТЕРАТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ,**

*Художественная литература.*

**ЛИТЕРАТУ'РНО-МУЗЫКА'ЛЬНАЯ  
КОМПОЗИЦИЯ,** драматургическое произведе-  
ние эстрадного иск-ва (эстрадное представление),  
создаваемое на основе сочетания и синтеза  
поэтического слова, *музыки, танца, пластики.*

В современной Л.-м. к. широко используются  
все средства выразительности видов иск-в. Глав-  
нейшие отличительные, именно видовые осо-  
бенности отражены в самом названии. Литера-

38

турная - это значит, что в основе сценария лежит  
художественная, а также публицистическая и  
научная литература. Может быть использован  
местный документальный материал, но при этом  
непременно доминирует материал литературный  
и муз. Музыкальной называют композицию по-  
тому, что музыка наравне с литературным мате-  
риалом (иногда в большей, иногда в меньшей  
степени) оказывается частью действенной струк-  
туры каждого звена, каждого цикла представле-  
ния, а следовательно, и драматическим эл-том  
последнего. В Л.-м. к. композиционное построе-  
ние смыкается с творческим *монтажом.* В.  
Яхонтов подчеркивал, что иск-во композиции  
подразумевает метод мышления, что композиция

- это тяготение эл-тов друг к другу по содержа-  
нию, а не по фактуре и форме.

Л.-м. к. могут быть двух типов: монокомпо-  
зиции, создаваемые по произведениям одного  
автора (писателя или композитора) и тематиче-  
ские композиции, в к-рых единая тема рассмат-  
ривается путем использования в них муз. и лите-  
ратурных произведений нескольких авторов.

**ЛИ'ЧНЫЙ МИР,** *Мир личный,*

**ЛОГИКА ДЕЙСТВИЯ** (rp. logike), 1) вос-  
создание *действия* на сцене в совокупности при-  
чинно-следственных связей его возникновения,  
развития и завершения. Л. д. и последователь-  
ность помогают добиться правды производимых  
действий, вызывают логику и последователь-  
ность чувств и *веры* в них. Большое значение для  
успешности этого превращения имеет после-  
довательность действий, соответствующая жиз-  
ненной Л. д. В жизни последовательность со-  
вершаемых действий привычна, обязательна и  
незаметна, на сцене же ее часто нарушают. 2)  
Последовательное и целесообразное развитие  
действий и поступков персонажа в *предлагаемых  
обстоятельствах.*

**ЛО'ЖА** (фр. loge), 1) группа мест в зритель-  
ном .зале (вокруг *партера* и на *ярусах),* отделен-  
ная перегородками или барьерами; 2) обособлен-  
ное помещение в виде балкона для осветительной  
аппаратуры, направленной на сцену.

**ЛУЧЕВОСПРИЯТИЕ,** прием образного  
смысла и личного эмоционального содержания  
творчества актера через духовную энергию его  
сценической игры.

**ЛУЧЕИСПУСКА'НИЕ,** передача образного  
смысла и личностного эмоционального содержа-  
ния творчества актера через духовную энергию  
его сценической игры.

**ЛЮМИНИСЦЕНЦИЯ** лат. lumen (tuminis)

- свет + escent - суффикс, означающий слабое  
действие], 1) свечение веществ (люминофоров),  
возбуждаемое каким-л. источником энергии -  
внешним излучением (радиоЛ.), электрическим  
разрядом (электроЛ.). химическими процессами  
(хемиЛ.) и т. п. и не обусловленные нагреванием  
веществ (но этой причине Л. иногда называют  
холодным свечением. Одним-из видов Л. является  
флюорисценция (флуорисценция) - от назва-

ния минерала флюорит} - явление свечения неко-  
торых веществ после освещения их светом. При  
этом обычно тела выпускают лучи другого цвета,  
преимущественно с большей длиной волны, чем  
те, которыми свечение вызывается. Флюорис-  
ценция происходит в течение очень короткого  
времени после освещения (порядка 10-8 секун-  
ды). Другим видом Л. является фосфоресценция  
(rp. phos - свет + phoros - несущий) - явление  
свечения некоторых веществ, вызванное предва-  
рительным освещением их и сохраняющие после  
его прекращения от нескольких микросекунд до  
нескольких суток. Способностью к такому све-  
чению обладают, напр., сернистые соединения  
кальция, бария и стронция. 2) *Световой эффект,*основанный на свечении люминисцентных мате-  
риалов под воздействием невидимого ультра-  
фиолетового излучения. Применяется свечение  
кукол, предметов, фигур на черном фоне (вклю-  
чая по возможности и пол). При этом образуется  
пространство с большой глубиной, в к-ром на  
черном фоне перемещаются предметы. Движения  
исполнителей, предметов, их ритм подчиняются  
режиссерскому *замыслу.*

Люминисцентный театр имеет возможность  
вызвать у зрителя разные чувства и настроения.  
Он требует соответствующих художественных,  
драматических, муз. произведений и пантомимы.  
Можно использовать также эл-ты кукольного и  
теневого театра.

Особое применение находят светящиеся  
краски в спектаклях со сказочными и фантасти-  
ческими сюжетами, в некоторых балетных спек-  
таклях, в эстрадных выступлениях, когда, напр.,  
исполнителя танца зритель не видит (выступле-  
ние происходит в темноте), а видит только яркие,  
светящиеся, движущиеся, "танцующие" детали  
костюма.

Первые достижения Л. были продемонстри-  
рованы на сценографической выставке в праж-  
ском дворце "Дунай" в конце 1959 г. *(Сцениче-  
ские эффекты).*

*\\*

**МАГИЧЕСКОЕ "Е'СЛИ БЫ" ,** *"Если бы",*

**МАНЕ'Ж** (фр. manege), 1) специально обору-  
дованная площадка, поле (открытый М.) или  
специальное здание (закрытый М.) для трени-  
ровки лошадей, обучения верховой езде, прове-  
дения конно-спортивных соревнований. 2) Спорт  
М. - помещение для занятий по легкой атлетике,  
гимнастике, спортивных игр и др., имеющее  
беговую дорожку, секторы для прыжков, игровые  
площадки и др., а также вспомогательные  
помещения и трибуны для зрителей. 3) В *цирке -*площадка, на к-рой даются представления, *арена.*

**МАНЕРЫ** (фр. inaniere - прием, способ), I)  
приемы, способы что-л. делать, привычки. 2)  
Внешние формы поведения, образ действия. 3)

**40**

Отличительные черты творчества какого-л. *ху-  
дожника,* писателя, его *стиль.* 4) Характер ис-  
полнения какого-л. художественного *произведе-  
ния* отдельным автором, его индивидуальный  
стиль, проявляющийся в выборе художественных  
средств и их *интерпретации.* Вытесняется  
понятием стиля, применяясь лишь для обозначена  
проявлений индивидуального начала в ху-  
дожественном творчестве (аналогично понятию  
"почерк").

**МАНИФЕС'ТА'ЦИЯ,** I) публичное массовое  
выступление в поддержку каких-л. требований,  
дня выражения солидарности или протеста. 2)  
Форма политической самодеятельности масс.  
*шествие* людей с политическими требованиями,  
заканчивающееся митингом. Может носить теат-  
рализованную форму.

**МАРШ** (фр. marche), 1) муз. жанр, отличаю-  
щийся строго размеренным *темпом,* четким  
*ритмом,* бодрым, мужественным, героическим  
*характером,* предназначенный для сопровожде-  
ния синхронного коллективного *шествия.* Так-  
товый размер - 2/4 или 4/4. Используется в опере  
я балете, а также как самостоятельная пьеса. Во-  
енные М- создаются для военного (духового)  
*оркестра* (походный М, строевой М.). Особая  
разновидность - похоронный М. 2) Способ строго  
размеренной ходьбы в строю (церемониальный  
М.). 3) Походное движение войск (трехдневный  
М., *М.-парад).*

**МА'СКА** (фр. masque - личина). 1) накладка с  
вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с  
изображением человеческого лица, головы жи-  
вотного или мифического существа. Маски былт"  
принадлежностью *обрядов,* связанных с трудо-  
выми процессами, культом животных, *ритуалом*погребения, из к-рых сначала возникли культо-  
вые представления, затем - традиционные народ-  
ные *зрелища.* М. театральная употреблялись в  
античном театре, скоморохами, в ит. *комедии  
делъ арте,* традиционном театре Японии, Южной  
и Юго-Восточной Азии и др М., может созда-  
ваться маскообразным *гримом,* закрывать все  
лицо или только часть лица, она мс-жст держать-  
ся в руках или надеваться на пальцы. Известны  
маски парные и коллективные (за маской скры-  
вается несколько человек), В европейском театре  
постепенный отказ от М. происходит параллель-  
но с развитием и утверждением *амплуа.* М. - не-  
отъемлемая часть *карнавалов* и *маскарадов.  
(Маска-образ).*

МА'СКА-О'БРАЗ, *персонаж.* созданный  
*актером и* отличающийся постоянством харак-  
терных черт. Причем из многих черт характера  
данного персонажа отбирается одна-две, лучше  
Других определяющих сущность этого *образа.*(Напр., Чарли Чаплин, Тарапунька и Штепсель,  
Вероника Маврикиевна и Авдотья Никитична). В  
отличие от *амплуа,* этот прием, активно исполь-  
зуемый *эстрадой* и *цирком,* характеризует при-  
роду перевоплощения артиста в роль.

**МАСКАРА'Д** (фр. inascarade; ит. nascharata),  
составная часть *карнавала,* когда участники яв-  
ляются в *масках,* в характерных и фантастических  
*костюмах.* М., организуемый не на улице, а в  
помещении, превращается в *бал-М.* и в отрыве 6т  
*карнавала* приобретает самостоятельное значение.

**МА'ССА** (< лат. massa - ком, кусок), I) мно-  
жество, огромное количество чего-, кого-н.; 2)  
Широкие круги населения, народ. 3) Толпа.  
*(Массовая сцена, Массовое театрализованное  
действо.)*

**МА'ССОВАЯ СЦЕ'НА,** пластический *образ*массы людей определенной эпохи, объединенной  
единой *целью,* общим сценическим событием,  
живущей в едином *темпо-ритме.* М. с. театрали-  
зованного *зрелища* не присуща психологическая  
разработка линии ее поведения. Поэтому вос-  
принимается она зрителем как некий организо-  
ванный своеобразный пластический *этюд,* где все  
перестроения должны быть не случайными, а  
осмысленно организованными- *(Мизансцена*

*толпы.)*

**МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО**

**ДЕ'ЙСТВИЯ РЕЖИССЕ'Р,** *Реясиссер массового  
театрализованного действия.*

**МА'ССОВОЕ ДЕ'ЙСТВО ТЕАТРАЛИ-  
ЗОВАННОЕ,** *Массовое театрализованное действо.*

**МА'ССОВОЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ**

**ДЕ'ЙСТВО.** *зрелище,* в к-ром участвуют большие  
массы людей. Оно проводятся под открытым небом  
на площадях, *стадионах, парках и* обычно  
приурочены к знаменательным датам. Традиции  
массовых действ берут начало в глубокой древности  
(античном и средневековом театре). В годы Великой  
французской революции (1789 - 1799) появился  
новый *жанр* массовые агитационные

представления, ставшие частью общественной  
жизни народа. *Традиции* революционного  
площадного театра вновь возродились в дни  
Парижской Коммуны в 1871 г. В России » массовые  
театральные действа с древнейших времен и вплоть  
до XX в. существовали как народные *игры,*сопровождавшие различные календарные обряды -  
проводы зимы, подготовка к севу и др. После  
Великой Октябрьской социалистической революции  
деятели советского театра ставили монументальные  
массовые представлениям, прославлявшие

революционные завоевания народа.

*Драматургия* М. т. д. строится по законам  
*композиции.* Оно должно быть динамичным, зре-  
лищным, эмоциональным и образным. Ему кате-  
горически противопоказаны статично-  
декламационные, т. н. "разговорные" эпизоды и  
сцены. *Диалоги* и *монологи* заменяются здесь  
символическими и аллегорическими построе-  
ниями, пластическими *метафорами,* образно-  
ассоциативными *мизансценами.* В основе зре-  
лищной природы М. т. д. лежат большие танце-  
вально-музыкально-пантомимические компози-

39

ции, подкрепленные минимальным количеством  
текста. Причем текст этот должен быть сжатым,  
емким, образным, йтлитым в тугую поэтическую  
строку или в хлесткую цирковую *репризу.* Дей-  
ственность М. т. *а,* определяется *конфликтами.*столкновениями, б-бой идей внутри каждого  
*эпизода. (Символ, Аллегория).*

**МАССОВОЕ ТЕАТРАЛ ИЗО'ВАН-НОЕ**

**ОБЩЕ'НИЕ,** жизненное взаимодействие людей,  
осуществляемое художественными средствами,  
организованное сценарным и режиссерским дра-  
матургическим *замыслом.* М. т. а происходит в  
реальных обстоятельствах и направлено к реаль-  
ной жизненной духовной *цели.* Здесь художники -  
исполнители и реальные *участники,* становясь  
своеобразными партнерами художественной  
жизненной игры, выражают свое личное и общее  
эмоциональное *отношение к* жизненному *собы-  
тию,* создавая духовный образ этого события.  
Образное театрализованное общение является  
основным материалом создания духовного *образа  
события.*

**МА'ССОВОЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ**

**ПРЕДСТАВЛЕНИЕ,** *Массовое театрализо-  
ванное действо.*

**МАССОВОГО ПРАЗДНИКА**

**(ДЕ'ЙСТВИЯ) ДРАМАТУРГИЯ,** *Драматургия  
массового праздника (действия).*

**МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО  
ДЕ'ЙСТВА ВОСПРИЯТИЕ,** *Восприятие .мас-  
сового театрализованного действа.*

**МАСТЕРСТВО',** высокий уровень владения  
*выразительными средствами* и техникой испол-  
нения в каком-л. (или нескольких) виде иск-ва  
(напр., рифмой и ритмом - в поэзии; *иск-вом пе-  
ревоплощения, пластикой, мимикой, дикцией -* в  
актерском творчестве; *ракурсом* - в кинемато-  
графе). Овладение М. - сложный процесс, тре-  
бующий соответствующих образования и про-  
фессиональных навыков, продолжающийся всю  
творческую жизнь художника. Истинный худож-  
ник, каких бы высот он ни достиг в своей дея-  
тельности, учится постоянно, в первую очередь у  
самой жизни, к-рая побуждает его искать новые  
средства и приемы выразительности. М. двуеди-  
но: с одной стороны, оно выступает как умение  
видеть новое в реальной жизни и глубоко анали-  
зировать его средствами иск-ва, а с др. - орга-  
нично пользоваться этими средствами, добиваясь  
художественного совершенства.

**МАТЕРИАЛ ИСКУССТВА,** "вещественный"  
первоэлемент, используемый в различных видах  
иск-ва для воплощения творческого *замысла*художника: в музыке - звук, в *лит-ре* -слово, в  
*живописи - цвет* и линия, в *скульптуре* -дерево,  
мрамор, бронза и т. д. В *театре* и *кино* М. и.  
служат природные, физические данные *актера -*его голос, тело, нервы, физиологическая и  
психическая структура, получившие опре-  
деленную подготовку и развитие. В массовом  
действе - *участники представления, праздника,*(Ср., *Язык иск-ва. Язык режиссера).*

**МАШИНЕРИЯ,** собирательное название  
механизмов, которыми оборудован? сцена-  
коробка. К М. относятся вращающийся круг,  
система *штапкетов, фурки* с механическим при-  
водом.

**МАШИНИСТ СЦЕ'Н,** рабочие монтиро-  
вочного цеха *театра,* дворца культуры, уста-  
навливающие *декорации.*

**МЕЖЛИ'ЧНОСТНОЕ ВЗАИМО-**

**ДЕЙСТВИЕ,** случайный или преднамеренный,  
частный или публичный, длительный или крат-  
ковременный, вербальный (словесный) или не-  
вербальный личный контакт двух и более чело-  
век, влекущий взаимные изменения их поведе-  
ния, деятельности, отношений и установок. Раз-  
личаются два основных типа М. в. 1) сотрудни-  
чество (кооперация) - когда продвижение каждо-  
го из партнеров к своей цели способствует или  
хотя бы не препятствует реализации целей ос-  
тальных; 2) соперничество (конкуренция) - когда  
достижение цели одним из взаимодействующих  
затрудняет или исключает осуществление целей  
других участников.

**МЕЛОДЕКЛАМА'ЦИЯ,Декламация.**

**МЕЛО'ДИКА** (< гр. melodikos - мелодиче-  
ский, песенный), 1) учение о *мелодии.* 2) Мело-  
дические особенности сочинения, творчества  
*композитора,* произведения той или иной ком-  
позиторской школы и др. 2) Мелодическое по-  
строение чего-л., напр., М. стиха, М. речи. *(Ин-  
тонация).*

**МЕЛО'ДИЯ** *(<* гр. melodia, melodicos - пение,  
напев, *песня),* благозвучная, осмысленно-  
одухотворенная, последовательность звуков в  
*музыке,* выраженная одноголосно муз. мысль,  
напев. Звуковое тело М. скреплено закономерно-  
стями лада, *гармонии, ритма,* метра, складыва-  
ется из сопряжения *интонаций.* Европейская (в т.  
ч. и русская) *мелодика* нового времени основана,  
главным образом, на мажорно-минорной сис-  
теме. Специфический компонент М. - мелодиче-  
ская линия.

МЕЛОДРА'МА (< мело ... и драма), 1) музы-  
кально-драматическое произведение, в к-ром  
*диалоги* и монологи чередуются с *музыкой* или  
сопровождаются ею. Возникла во Франции в  
конце 1790-х годы, достигнув расцвета в 1830-40-  
е годы. *(Мелодекламация).* 2) Драматургический  
*жанр,* характерные особенности к-рого:  
острая интрига, контрастное противопоставление  
добродетели и злодейства, четкость, незыбле-  
мость *амплуа* персонажей - идеальный герой,  
страдающая героиня, коварный злодей, значи-  
тельная роль случайных и роковых обстоя-  
тельств, определяющих развитие *сюжета.* Пре-  
увеличенно трагическое сочетается с сентимен-  
тальным (чувствительным), преувеличенной  
эмоциональностью, морально-поучительной на-  
правленностью. Сильные стороны жанра М. за-  
ключаются в *пафосе* утверждения справедливо-  
сти, благородства, в яркой зрелищности, занима-  
тельности интриги, слабые - в доминирующей

подмене реальных социальных *конфликтов,* аб-  
страктной б-бой добра и зла, в дидактической  
морализации, схематизме характеров, злоупотре-  
блении внешними эффектами. Персонажи М.  
Отличаются необыкновенной судьбой, преувели-  
ченными чувствами и попадают в неправдоподобные  
положения, порой с тайнами, ужасами и кошмарами.  
Главные действующие лица разделяются на добро-  
детельных и злодеев, причем ли жанра предпола-  
гается, что первые в должны обязательно торжество-  
вать. М. преемственно связана с романом ужасов и  
семейно-бытовой драмой.  
**МЕРА,** *Чувство меры.*

**МЕРА УСЛОВНОСТИ,** степень соответствия  
сценической, художественной правды с правдой  
жизненной. М. у. определяет границы режиссерской  
*фантазии,* рамки *вымысла* для каждой постановки,  
тональный, ритмический и пластический рисунок  
*мизансцен,* соотношение людей и среды, в к-рой они  
живут, *колорит* и *атмосферу.* М. у. выражается в муз.  
и шумовом оформлении *постановки,* в способе  
общения действующего лица со зрительным залом.  
М. у. есть одновременно мера обобщения, типизации.  
Это форма движения идейно-образного строя пьесы,  
форма существования режиссерского *замысла*постановки. М. у. массового театрализованного  
действия выражается в *способе общения*действующих лиц со зрительным залом и игрового  
общения участников праздника. В массовом ;  
празднике ее диапазон распространяется от ре  
ального жизненного способа общения до *символики*обрядов и ритуалов и *гротеска* площадного *игрища.  
(Деталь, Условность).*

**МЕРОПРИЯТИЕ КЛУБНОЕ,** *Клубное ме-  
роприятие.*

**МЕСТНОСТИ ОСВЕЩЕ'НИЕ ЕСТЕСТВЕННОЕ,***Естественное освещение .местности.*

**МЕТА'ФОРА** (< гр. metaphoia - перенесение), I)  
<в лит-ре) *троп,* в основе к-рого лежит  
перенесение значений или признаков одного  
предмета на др. (напр., "говор волн"; "солнце  
встало", "душа болит" или у Пушкина: "На нити  
праздного веселья || Низал он хитрою рукой ||  
Прозрачной лести ожерелья [| И четки мудрости  
златой"). 2) В массовом действе М. - один из ха-  
рактерных приемов *театрализации,* образное  
средство *иносказания* (напр., березка - образ ро-  
дины; волнообразное движение лент, выражающие  
говор речной волны).

МЕТОД (< гр, methodos - путь исследования,  
теория, учение), образ действия, способ дости-  
жения какой-л. цели, решения конкретной задачи;  
совокупность *приемов* или операций практи-  
ческого или теоретического освоения (исследо-  
вания, познания) действительности (явлений  
природы и общественной жизни). *(М. ассоциации,  
М. графический. М. действенного анализа,  
драматургический* М, М *иллюстрации, М. инсце-  
нировки, М, монтажа,* М. *театрализации, М.  
физических действий. Фотомакетный М.).*

**МЕТОД АССОЦИАЦИИ,** образная обра-  
ботка художественного материала при к-ром  
монтажное столкновение и условная *образность*выразительных средств вызывает личное со-  
творчество зрителей, включая их *воображение* и  
личную образную *память. (Ассоциация).*

**МЕТОД ГРАФИЧЕСКИЙ,** *Графический  
метод.*

**МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНА'ЛИЗА,**исследование драматургического произведения с  
помощью сценического *действия.* К. С.  
Станиславский пришел к выводу, что только  
физическая реакция *актера,* цепь его физических  
действий, физическая акция на сцене может  
вызвать и мысль и волевой посыл, и в конечном  
счете ту *эмоцию, чувство,* раде к-рого и сущест-  
вует театр. Была найдена изначальная отправная  
точка в процессе, к-рый безошибочно ведет ак-  
тера "от сознательного к подсознательному" М.  
д. а. позволил *сквозное действие,* куски и задачи,  
общение сразу включать в жизнь духовную, не  
отрывать на долгое время (на время застольного  
периода) в стороне. С самого первого этапа  
работы актер переходит от "разведки умом" к  
"разведке телом" (руками, ногами, спиной, всем  
своим физическим существом). Раскрывается  
действенная основа роли, а не ищется *интонация.*Спектакль считается построенным по М. д. а.,  
если создана партитура жизни каждого образа  
через сплошную цепь внутр. конфликтов,  
партитуру, к-рая вскрывает столкновение групп,  
*действие* и *контрдействие.* Существо М. да. в  
том, чтобы найти в пьесе *событийный ряд* от  
крупных до самых малых, найти что называется,  
молекулу сценического действия, дальше к-рой  
действие не дробится.

В современной театральной практике М. д. а.  
сближается с *методом физических действий.*Если М. д. а. идет от целого к частностям, от  
крупных, больших событий - к мелким, огромное  
внимание уделяет этюдным, импровизационным  
пробам, то метод физических действий - путь от  
частностей к целому, от фактов к событиям -  
ставит в центр репетиционных поисков обнару-  
жение борьбы в каждом мельчайшем "атоме"  
сценического действия, доведение этой борьбы  
до конкретно ощутимой, материальной, физиче-  
ской схватки. Оба метода дополняют, обогащают  
друг друга, взаимодействую один с другим.

**МЕТОД ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ,** *Дра-  
матургический метод.*

**МЕТОД ИЛЛЮСТРА'ЦИИ,** образная об-  
работка художественного материала, при к-ром  
описание объекта совпадает с его изображением  
(напр., радостное настроение героя подчеркива-  
ется мажорной, бравурной музыкой или после  
рассказа о творчестве композитора звучит одно из  
его произведений). "Зерно" иллюстрирования -  
художественное комментирование тех или иных  
*фактов, событий, документов.* Способ  
существования этого приема предельно прост:  
подобранный художественно-иллюстративный

**43**

материал (фрагмент стихов, песен, кинофильмов и  
т. п.) монтируется "встык" к соответствующим  
тезисам лекции, беседы, вступления участника  
или очевидца события. М. и. используется в  
лекции-концерте, кинолекции, в вечере вопросов  
и ответов, дискотеках и т. п. формах работы *клу-  
ба.* Задача этого приема - дать определенный  
психологический и художественно- образный  
настрой восприятию содержания *клубного меро-  
приятия,* дополнить это восприятие своеобразным  
художественным комментарием. В целом же  
иллюстративность лишает зрителя игры *вооб-  
ражения,* убивает рождающиеся в нем *образы* и  
*ассоциации.* В массовых театрализованных пред-  
ставлениях М. и. -противостоит *метод театра-  
лизации,* к-рый йреобразует все *выразительные  
средства* в художественно-образное действие.  
*(Законы сценические).*

**МЕТОД ИНСЦЕНИРОВАНИЯ,** *Инсцени-  
ровка,*

**МЕТОД КОМПИЛЯ'ЦИИ,** *Компиляция.***МЕТОД МОНТАЖА',** *Монтаж.* **МЕТОД  
ТЕАТРАЛИЗА'ЦИИ,** способ художественной  
(по законам театра) организации *содержания*представления и/или массового праздника и  
реальной и игровой деятельности его участников.  
Двойственность функции театрализации,  
синтезирующей реальную и художественную  
деятельность, обусловлена потребностью людей в  
особые моменты жизни осмыслить необыденное  
значение того или иного *события,* выразить и  
закрепить чувства по отношению к нему,  
стремлением к духовному общению, к массовому  
творческому самовыражению.

Театрализовать материал, выразить его сред-  
ствами театра, значит выполнить два главных  
условия: 1) выразить сущность жизненного явле-  
ния, праздничного события в зримом развитии  
драматургического *конфликта,* а реальное *обще-  
ние* участников - в игровом, художественном  
действии, включающем в себя синтез художест-  
венных *выразительных средств.* 2) создать ху-  
дожественный *образ* жизненного *общения -* пре-  
вратить *эмоции* по поводу события в *зрелище*человеческих *чувств.* По своему характеру можно  
определить три вида театрализации: *компи-  
лятивную,* оригинальную, смешанную, т е. со-  
вмещающую предыдущие оба вида. В массовых  
театрализованных представлениях М. т. проти-  
востоит *методу иллюстрации. (Аллегория, Ме-  
тафора, Символ, Гротеск).*

**МЕТОД ФИЗИ'ЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ.**создание линии логических и последовательных  
*действий,* рождающих логическую последова-  
тельность линии оправдывающих их *чувств.* По  
предположениям Станиславского, М ф. д. призван  
был стать для актеров всеобъемлющим способом  
овладения ролями - от этапа к этапу, от действия к  
действию, с постепенным приближением к  
*сверхзадаче.* Физические действия (внешние и  
внутренние), 'сцепленные обшей большой  
*задачей,* будучи связаны со всеми эл-тами твор-

чества - с *воображением,* волей, верой в подлин-  
ность происходящего, лишены какой-л. заданно-  
сти, раскрепощают актера, предоставляют "сво-  
боду творчества", будят его *фантазию,* инициа-  
тиву, ведут к самостоятельности, вспышкам  
творческого озарения.

Первое, что входит в состав М. ф. д, - это  
учение о простом физическом действии как воз-  
будителе чувства сценической *веры и правды,*внутр. действия и чувства, фантазии и воображе-  
ния. Из этого учения вытекает требование к ак-  
теру: выполняя простое физическое действие,  
быть предельно взыскательным к себе, макси-  
мально добросовестным, не прощать себе в этой  
области даже самой маленькой неточности или  
небрежности, фальши или *условности.* Правди-  
вая "жизнь человеческого тела" роли породит и  
"жизнь человеческого духа" роли. Сущность М.  
ф. д. состоит в том, чтобы психическая цель  
действия (напр., утешить) превратить в физиче-  
скую (вызвать на лице партнера улыбку). (Ср.,  
*Метод действенного анализа).*

**МЕТОД ФОТОМАКЕТНЫЙ,** *Фотомакетный  
метод.*

**МЕХАНИЧЕСКИЕ ЭФФЕ'КТЫ** связаны со  
сложным передвижением артистов по сцене  
(полеты, провалы) и с движением самой декора-  
ции (лодка, корабль, вагон поезда, мельница и т.  
д) На хорошо оборудованной современной сцене  
предусмотрен ряд стационарных приспособлений  
для производства М. э. Для "провала" актера под  
землю в *планшете сцены* сделаны опускные  
люки. Для создания эффекта длительной ходьбы  
или бега по сцене в одном направлении  
используют сценический круг или транспортер -  
движущуюся ленту на уровне планшета сцены,  
уходящую из кулисы в кулису. С его помощью  
можно имитируется движение лодки или любого  
другого предмета. Для "полетов" применяется  
полетная дорога • на тросах или на жесткой  
форме. Существует полетная устройство с  
резиновым амортизатором, траектория движения  
на нем естественнее, разнообразнее, чем прямая  
траектория на полетной дороге. Все технические  
проблемы, к-рые ставит представление и замысел  
постановки решаются совместными усилиями  
режиссера, художника и постановочной части  
театра. *{Световые эффекты. Сценичесике эф-  
фекты, Техника сцены. Шумовые эффекты).*

**МИЗАНСЦЕ'Н ОРФОГРА'ФИЯ,** *Орфо-  
графия мизансцен,*

**МИЗАНСЦЕ'НА** (фр. mise en scene - разме-  
щение на сцене), расположение актеров на *игро-  
вом пространстве* в определенных сочетаниях  
друг с другом и с окружающей вещественной  
средой в тот или иной момент сценического дей-  
ствия. Назначение М. - через внешние, физиче-  
ские взаимоотношения между действующими  
лицами выражать их *внутр.* (психологические)  
отношения и действия. М - *язык режиссера,* это  
самое "материальное" ощутимое средство образ-  
ного выражения режиссерской мысли, объеди-

44

няющее гармоническое *целое* все выразительные  
художественные действия (муз., иэобрази-  
телыюе, световое, цветовое, шумовое и. т. д.). М. -  
это пластический звуковой образ, в центре  
которого живой, действующий человек.  
Искусство М. заключено в особой способности  
режиссера мыслить пластическими образами. В  
характере М. больше, чем в чём-л. др. проявляет-  
ся *стиль* и жанр постановки. Последовательный  
ряд мизансцен называют режиссерским рисунком.  
М. должна быть действенна (выражать взаи-  
моотношения и борьбу *персонажей),* компози-  
ционно 'организована в определенной сцениче-  
ской среде и пространстве, вбирать в себя все  
слагаемые внутренней жизни героев, их физиче-  
ское самочувствие, *темпо-ритм* и т. п.

М. большей частью носят центростре-  
мительный (когда все присутствующие на сцене  
тянутся друг к другу или к какой-то точке в  
центре *между* ними) и центробежный (когда все  
испытывают тенденцию оттолкнуться друг от  
друга) характер. Когда все действующие лица  
стремятся перенестись куда-то вне сценической  
площадки, с т. зр. экспрессии такая М.  
называется проекционной: композиция как бы  
проецируется на др. место вся целиком.  
Наиболее распространены геометрические опре-  
деления М.. По отношению к *зеркалу сцены -*фронтальные, диагональные, круговые, кольце-  
вые и т. п. По отношению к центру сцены - кон-  
центрические и эксцентрические. По отношению  
к его объему - пирамидальные, цилиндрические,  
кубические и т. п.

Главные качества М.: жизненная основа, дей-  
ствительность, пластическая контрастность и  
парадоксальность, ограничительная графика,  
*контрапункт,* непосредственность.

Режиссер массового театрализованного дей-  
ствия организует мизансценами *игровое про-  
странство,* включая в него всех участников  
праздника, образуя их массовое *игровое общение.*М. могут быть метафорическими,  
гиперболическими, и ироническими. Театральная  
терминология делит также М. на главные и не  
главные, узловые, проходные, служебные и даже  
неизбежные и неминуемые.

Узловые, цетральные - М., к-рые в своей  
пластической выразительности возвышаются до  
художественного выявления смысла ре-  
жиссерского замысла, образного выражения его  
идеи.

М. финальная -М., выражающая образный  
смысл представления, его идею, создающая  
единение исполнителей и зрителей, запечатлевая  
Духовный *образ* праздничного театрализованно-  
го действа.

М. опорная - это основное расположение  
*действующих лиц,* художественных коллективов,  
к-рое определяет построение мизансцен данного

*номера* или *эпизода.* К опорной М. можно отне-  
сти и кульминационные образные мизансцены,  
выражающие жизненный и символический смысл  
данного эпизода или всего представления.  
*(Мизансцены .монодога. Мизансцены толпы).*

М. переходная - М., осуществляющая переход  
от одной опорной М. к другой. Переходная М.  
является важнейшим эл-том *монтажа* массового  
представления, соединяя его художественные эл-  
ты и структурные части в единое ораническое  
*целое.*

М. имеют свою скульптурность, живопись,  
мизаисценические *тропы. (Геометрия мизан-  
сцены, Мизансцены монолога. Мизансцены тол-  
пы, Полуспинная мизансцена, спинная мизансце-  
на, Пунктуация. Орфография мизансцен Мизан-  
сценическая рифма).*

**МИЗАНСЦЕНИЧЕСКАЯ РИФМА,** один из  
признаков формы стихотворной М, повтор  
"созвучных" мизансцен (ср. с ритмическим по-  
втором созвучных слов в стихотворении). Схо-  
жесть мизансцен временная и пространственная.  
Она достигается через повторяемость поз, син-  
хронность в движениях, симметрию в расстанов-  
ке фигур, зеркальную *(мизансцена зеркальная)* и  
теневую графику.

Симметричная М. создает на сиене  
композиционное равновесие. *Композиция* ряда  
пьес Мольера, комедий "плаща и шпаги" сим-  
метрична: два отца, одна или две пары влюблен-  
ных, слуга и служанка. В финале пьесы это обна-  
руживается наглядно. В асимметричной М.  
проявляется неуравновешенность, неустойчи-  
вость, напряжение, в к-рых ярко проявляется  
динамика действия. *(Пластический синхрон.  
Канон).*

М, зеркальная, прием, при к-ром невидимое  
зеркало предполагается стоящим в профиль к  
зрителю, чаше всего посредине сцены, так что  
находящийся на одной ее половине актер служит  
как бы отражением, др., действующего на  
противоположной стороне.. Разновидность зер-  
кальной М. включает в себя прием отражения в  
воображаемом зеркале, расположенном парал-  
лельно рампе. Актер как бы видит объекты в  
зрительном зале. Лицо актера раскрыто, движе-  
ния независимы, речь течет свободно, мизансце-  
ническая графика ничем не ограничена. Зеркаль-  
ная мизансцена - наиболее распространенный  
прием эстрадного иск-ва. *(Мизансцены монолога,  
Мизансцены толпы. Полуспинная мизансцена,  
спинная мизансцена. Пунктуация, Орфография  
мизансцен).*

**МИЗАНСЦЕ'НЫ МОНОЛОГА.** Различают  
четыре разновидности *монолога:* 1)  
моносцена - игровой *эпизод,* насыщенный  
психологическим и физическим *действием,* со-  
бытиями. Основные *выразительные средства*сцены-монолога - экономное движение: шаг, по-  
луповорот, небольшое устремление и столь же  
сдержанный отказ. В монологе поза - есть мизан-  
сцена. Отсутствие партнеров компенсируется

**45**

остротой *реакций* действующего лица на все ок-  
ружающее, на неодушевленные предметы, а самое  
главное - на свою внутреннюю жизнь со всеми  
отсутствующими объектами *внимания.* На этой  
установке основан принцип решения моно-  
спекгаклей. 2) Монолог-рассказ предполагает  
прямое общение со зрителем как с основным  
партнером. Предпочтение отдается намерению  
совершать физические действия, от к-рых чел-к  
снова и снова отвлекается, чтобы поведать что-то  
слушателям (прием "качелей"). Действие ищется  
во взаимоотношениях персонажа со слушателем.  
*Мизансцена* предельно скупа, даже стабильна,  
изменению подвергается только индивидуальная  
*пластика.* Предельно скупы и черты внешней  
*характерности,*

**МИЗАНСЦЕ'НЫ ТОЛПЫ1,** расположение  
групп и коллективов исполнителей на *игровом  
пространстве* в определенных сочетаниях друг с  
другом и с окружающей вещественной средой в  
тот или иной момент сценического действия.  
*Массовая сцена -* это участок постановки, менее  
всего допускающая *импровизацию.* Конкретная  
форма массовой сцены обеспечивается скрупу-  
лезной разработкой всех партий. В ней, как в муз.  
произведении, существует - *мелодия,* вторые и  
третьи голоса, подголоски, проходные темы и их  
вариации. Возможные способы решения массовых  
сцен: 1) принцип темы с

вариациями, когда основную мелодию ведут  
один, два или три исполнителя, а массовка, по-  
разному перебивая тему, время от временя  
выступает на первый план: 2)

столкновение действия и  
контрдействия, где носителем контрдей-ствия  
является массовка, а действия - один (несколько)  
исполнителей; 3) принцип аккомпанемента, как  
бы концерт для одного-двух инструментов с  
оркестром; 4) принцип кордебалета (когда  
актер, ведущий сцену, выступает в качестве  
дирижера для исполнителей массовки, они  
подчиняются его воле и действуют синхронно,  
5) принцип двух

полухорий при к-ром массовка разделяется на  
две половины, стремящиеся к одной цели и  
препятствующие друг другу; 6) принцип  
дифференциации по группам, когда каждой  
группе задается пластика синхронная или  
рифмованная с пластикой др. артистов внутри  
этой же группы; в каждой группе назначается  
"хореограф", задающий *движение,* остальные  
дублируют его движения в буквальном или ви-  
доизмененном качестве; 7) принцип канона, когда  
через сцену посылается сначала один ис-  
полнитель, затем два - три разом, потом целая  
группа, опять солисты, опять маленькие группы;  
всем даются короткие, но разные пластические  
рисунки; т. о. одних и тех же исполнителей можно  
пропускать на др. п/зане, в др. *пластике,* с др.  
деталями одежды и т. д., создавая иллюзию  
большой массы.

**МИМ** (гр. iniinos - подражание, подражатель),  
1) комедийный жанр в античном народном театре,  
кор<угкие импровизационные сценки са-  
тирического, развлекательного содержания, изо-  
бражавшие жизнь низших слоев города и дерев-  
ни. 2) Исполнитель мима. 3) В современном те-  
атре - актер *пантомимы* (театра без слов). Иск-во  
М. отличается от иск-ва пантомимы тем, что М.  
путем иллюзии действия с людьми и предметами  
посредством *мимики* и *жеста* создает сцениче-  
ские образы в одиночестве.

**МИ'МИКА** (< гр. mimikos - подражательный),  
выразительные движения мышц лица, одна из  
форм проявления *чувств* чел-ка. В театре, на  
эстраде - важный эл-т *иск-ва актера.*

**МИМОДРА'МА,** пластическое выражение  
внутренней жизни артиста-образа, цельное дей-  
ствие, логически связывающее *трюки* и игру  
*пауз. (Пантомима).*

**МИНИАТЮРА** (фр. miniature, < лат. minium-  
киноварь, сурик), 1) художественное  
произведение (обычно живописное) малых раз-  
меров, отличающихся особо тонкой манерой на-  
ложения красок Первоначально М. назывались  
выполненные гуашью, акварелью и др. красками  
иллюстрации, инициалы, заставки и т. п. в руко-  
писных книгах. Название "М." перешло на *жи-  
вопись* (главным образом, портретную) малого  
формата, исполняемую на кости, пергаменте,  
картоне, бумаге, металле, фарфоре, нередко на  
бытовых предметах - табакерках, часах, перстнях,  
на лаковых изделиях. 2) В *лит-ре, театре,  
музыке, цирке,* на *эстраде - жанр* "малых форм",  
небольшое по размеру г.роизведение (рассказ.  
*пьеса, водевиль, интермедия, скетч,* разговорная,  
хореографическая, вокальная или муз. сценка,  
эстрадная или клоунская *реприза* и т д.). На М.  
строится репертуар *театров .миниатюр.* В М.  
режиссер и исполнители заботятся о точности  
взаимоотношений *действующих лиц,* уделяют  
особое внимание нахождению выразительного,  
броского обыгрывания се неожиданного конца.  
Огромное значение в актерском и режиссерском  
решении М. имеет ее *темпо-ритм,* т. к. *действие  
в* М. развивается сверхстремительно.

**МИНИАТЮР ТЕАТР,** *Театр миниатюр.*

**МИР ЛИ'ЧНЫЙ,** полностью субъективная  
система мнений верований, идей, желаний и по-  
требностей индивида, к-рые ориентируют его  
поведение во внеш. мире и определяют его вос-  
приятие. Конечной целью массового театрализо-  
ванного действия является удовлетворение ду-  
ховной потребности личности и нравственное\*  
воздействие на Л. м. участников. Праздничное  
действие «для всех» состоит из частных празд-  
ничных действий "для себя", и эту особенность  
важно выявить в самом сценарном и режиссер-  
ском построении массового театрализованного  
действа.

**МОБИ'ЛЬНОСТЬ** (< лат. mobilis - подвиж-  
ный), подвижность, способность к быстрому пе-  
редвижению, действию, а также способность

16

иск-ва эстрады оперативно откликаться на "горя-  
чие" **темы** дня, формировать и укреплять пози-  
тивный эмоциональный тонус аудитории-  
**МОНОЛОГ** (< гр. monos - один, единственный и  
logos - речь), 1) форма речи, развернутое  
- высказывание одного лица. М. - преобладающая У  
форма ъ *лирике,* важная - в *драме,* в современной  
прозе 2) Речь наедине с самим собою. 3) (В театре)  
речь *действующего лица* (общение *актера* с самим  
собой), выключенная из разговорного общения  
*персонажей,* не предполагающая непосредственного  
отклика в отличие от *диалога*

("внутренний *монолог"* героя). Это внутр. речь,  
выражающая *реакцию* на происходящее, и  
продумывание своих ответных действий. Внутр.  
М. проявляется в эмоциональных артикуляторных  
движениях, не сопровождаемых звуком, *мимике,  
пантомимике,* физических *действиях* без слов. 4)  
(В эстраде) размышления, иногда речь *конфе-  
рансье* или эстрадного артиста, перевоплощенного  
в *образ* (в отличие от эстрадного *фельетона),*обращенная к зрителям. М. позволяет раскрыть  
душевную жизнь персонажа, выявить его *харак-  
тер.* Многие М. на эстраде могут исполняться как  
*внутр.* М. или как М., рождающиеся в конкретных  
*предлагаемых обстоятельствах,* когда слова  
возникают "здесь, сегодня, сейчас". М.  
сценическая форма, в к-рой *перевоплощение*должно особенно плотно смыкаться с выявлением  
подлинной внутренней жизни чел-ка, а вслед за  
этим и выражением личности художника. Поэтому  
исполнителю опасно слишком нагружать себя  
чертами внешней *характерности, (Мизансцены  
монолога),*

**МОНОЛОГА МИЗАНСЦЕ'НЫ,** *Мизансцены  
монолога.*

**МОНТА'Ж** (фр. montage - сборка, соедине-  
ние) 1) (в кино) - творческий и технический про-  
цесс в создании кинофильма, следующий, как  
правило, после проведения киносъемок. Включа-  
ет отбор отснятых фрагментов в соответствии со  
*сценарием* и режиссерским *замыслом,* склейку,  
соединение всех монтажных компонентов (зри-  
тельного, звукового ряда и т. п.) в цельную ху-  
дожественную *композицию.* 2) Подбор и соеди-  
нение отдельных частей чего-л. (на основе их  
сравнения, сопоставления) с помощью различных  
приемов для создания ед-ва, законченного  
произведения (напр., литературный М., *Литера-'  
турно-муз. композиция).* 3) (В драматургии) ме-  
тод конфликтной организации сценарного мате-  
риала. 4) Метод "собирания *образа"* (Д Вертов).  
5) (В театрализованном представлении, *массовом  
действе)* сборка *выразительных средств* и  
документального материала в *номер* или игровой  
*эпизод* (внутриномерной М.), подборка и сборка  
номеров и тематических игровых эпизодов в  
смысловое *целое.*

Все многообразие монтажных *приемов* можно  
свести к трем основным типам: последо-  
вательный - когда все фрагменты номера,  
эпизода, представления выстроены в определен

ном логическом порядке, продолжая один  
другой. Чаще всего в его основе лежит  
временная или хронологическая

последовательность. Другой тип монтажа -  
параллельный, где действие происходит  
одновременно, дополняя и обогащая друг  
друга по принципу контрастной параллели.  
При параллельном М. часто используются  
полиэкраны, когда одновременно идет одно  
действие на сцене, а другие действия в это же  
время идут на двух, трех, четырех, пяти экра-  
нах. Третий тип М.- ассоциативный (по  
выражению В. Яхонтова - "монтаж взрыва"),  
когда события в эпизоде, сталкиваясь между  
собой, рождают через вызванную у зрителей  
*ассоциацию* новый художественный образ. *(М.  
номеров, М. аттракционов, М. открьипй, М.  
закрытый. Монтажный узел, монтажная  
сцепка. Монтажный лист).***МОНТА'Ж АТТРАКЦИОНОВ,** 1) всякий  
агрессивный момент *зрелища,* подвергающий  
аудиторию чувственному или психологическому  
воздействию, эмоциональному потрясению с  
целью более активного восприятия идейной сто-  
роны демонстрируемого - конечности идеологи-  
ческого вывода (С. Эйзенштейн). *Аттракцион.*подчеркивал Эйзенштейн, ничего общего не  
имеет с *трюкам.* Он позволяет вместо иллюстра-  
тивного отображения события, жизненного сю-  
жетного правдоподобия дать свободный *монтаж*произвольно выбранных *композиций.* 2) Один из  
основных способов построения праздничного  
действия, театрализованного представления,  
увлекающий зрителя яркостью, неожиданностью  
и необычностью решения. Он выражается как в  
построении отдельных *номеров,* так и в их  
монтажном сцеплении в целое представление.

**МОНТА'Ж АССОЦИАТИ'ВНЫЙ,** *Мон-  
таж. Метод ассоциации.*

**МОНТА'Ж ЗАКРЫТЫЙ,** *Закрытый мон-  
таж:.*

**МОНТА'Ж НОМЕРО'В,** создание единой  
органичной *композиции* по принципу внутр.  
*контраста* тем, с определенным построением и  
сочетанием *эпизодов* и *номеров,* создающих в  
целом сплав форм и художественных *вырази-  
тельных средств.*

М. н. слияние, сплав разножанровых номеров,  
документального материала, специально  
написанных текстов и т. д., в результате чего  
рождается новое качество, создается произведе-  
ние совершенно нового синтетического  
комплексного *.-жанра.*

При М. н. используются, как правило,  
имеющиеся в наличии в данном конкретном мес-  
те номера профессиональных актеров и самодея-  
тельности, детские и спортивные. Они подвер-  
гаются переработке, переделке, доводке. Чаще  
всего номера приходится сокращать, учитывая  
*темпо-ритм* всего представления, использовать  
какой-то фрагмент номера, усиливать те или  
иные *акценты;* иногда - переодевать исполните-

лей, менять муз. сопровождение или делать новую  
аранжировку, менять световое решение, чтобы  
добиться единого с вето-цветового и муз. решения  
всего представления; укрупнять масштабность  
номера, путем ввода в него дополнительных  
коллективов и исполнителей- Но. как правило,  
объединяются несколько номеров в один сводный.  
Очень часто создаются сводные хоровые,  
оркестровые (струнные, духовые), хо-  
реографические, цирковые и спортивные коллек-  
тивы.

Принцип "сбивания" номеров состоит в том,  
что несколько номеров разных исполнителей с  
одной *темой* (или основанной на одной *мелодии)*при нек-ром сокращении кусков "сбиваются" в  
единую сценку (сюиту-номер). Принцип "сбива-  
ния" помимо чисто утилитарной задачи - сокра-  
щения сценического времени и показа как можно  
большего числа участников и разнообразных  
коллективов - придает представлению яркую  
образную выразительность за счет, обогащения  
номера эл-тами *театрализации -* сценическим  
действием и определенной сценической *атмо-  
сферой.* При этом должно сохраняться содержа-  
ние номера, его *замысел, "ход", "прием",* т. е. все  
то, что делает номер привлекательным и непо-  
вторимы. Зависит это от *чувства .меры,* такта и  
вкуса режиссера. *(Монтаж аттракционов).*

**МОНТА-Ж ОТКРЫТЫЙ,** *Открытый  
.монтаж:*

**МОНТА'ЖНАЯ СЦЕПКА,** сценическое  
*действие,* связывающее сценические *номера* и  
*эпизоды* театрализованною ггредставления.

**МОНТА'ЖНЫЙ ЛИСТ,** составная часть  
*режиссерской документации,* режиссерская за-  
пись монтажного развития театрализованного  
действия во времени и пространстве.

Это своеобразное графическое изображение  
театрализованного представления, в к-ром по  
вертикали расшифровывается порядок действия  
(слагаемые представления), а по горизонтали -  
каждая позиция представления, действия всех его  
участников (как исполнителей, так и служб). В  
горизонтальной строчке М. л. указываются  
следующие позиции: Номер по порядку; Время  
*(хронометраж).* Эпизод; Действие на сцене (на-  
звание номера, *репники* диктора или ведущих "от  
..." и "до ..."), Участники (перечень исполнитель-  
ских сил: коллективы, *ансамбли, солисты, веду-  
щие, реальные герои).* Выходы и уходы (момент и  
направления выходов и уходов исполнителей);  
Аккомпанемент (музыка, шумы и звуковые эф-  
фекты: характер сопровождения - "живое" или  
фонограмма); Оформление *(занавес, задник,*станки, *реквизит и* т. п.); *Свет; Проекция (кино,*слайды и т. п.); *Костюмы:* Примечания'.

На основе М. л. создаются *.муз. партитура,  
napmumvpci динамика-статической проекции,  
световая партитура, .монтировочный лист.  
(Партитура режиссера),*

**МОНТА'ЖНЫЙ ПЛА'Н,** режиссерская за-  
пись монтажного развития театрализованного

действия во времени, точно фиксирующая поря-  
док действий основных исполнителей и служб.  
На основе М. п. составляются *.монтажные листы*с выпиской действий данного исполнителя,  
коллектива и службы в общей монтажной *компо-  
зиции. (Ср; Монтажный лист}.*

**МОНТА'ЖНЫЙ УЗЕЛ** соединение не-  
скольких монтажных эл-тов в смысловое образ-  
ное *целое.*

**МОНТИРОВОЧНЫЙ ЛИСТ,** составная  
часть *режиссерской документации,* где в соот-  
ветствии с общим *монтажным листом* театра-  
лизованного представления указывается порядок,  
перестановки *декораций,* включения технических  
средств и технические исполнители этих дейст-  
вий.

Это своеобразное графическое изображение  
театрализованного представления, в к-ром по  
вертикали расшифровывается порядок действия  
(слагаемые представления), а по горизонтали -  
каждая позиция представления и действия *.ма-  
шинистов сцены.* В горизонтальной строчке М. л.  
указываются следующие позиции: Номер по  
порядку; Время *(хронометраж); Эпизод;*Действие на сцене (название номера, *реплики*диктора или ведущих "от ..." и "до ..."), Плани-  
ровка сцены (графическое изображение расста-  
новки эл-тов *декораций* и *реквизита).* Внести на  
сцену (что и кто выносит из эл-тов декораций и  
реквизита); Унести со сцены (кто и что уносит из  
эл-тов декораций и реквизита); *Занавес* (виды  
занавесов, кто поднимает и опускает): Примеча-  
ния.

**МОНТИРО'ВЩИК,** Машинист *сцены*

**МУЗЫКА** (rp. rnusike, букв. - иск-во муз), вид  
иск-ва, отражающее действительность в зву-  
ковых художественных *образах.* М. способна  
конкретно и убедительно передавать эмоцио-  
нальные состояния людей Она выражает и свя-  
зывает с чувствами идеи обобщенного плана.  
Основные эл-ты и *выразительные средства* М. -  
лад, фактура, *композиция, ритм,* метр, *темп,  
динамика, тембр, мелодия, гармония,* полифония,  
инструментовка, громкость.

М. фиксируется в нотной записи и реализует-  
ся в процессе исполнения. По исполнительным  
средствам М. подразделяется на вокальную (пе-  
ние), инструментальную. М. часто сочетается с  
*хореографией,* иск-вом *театра, кино.* Различают  
М. одноголосную (монодия) и многоголосную  
(гомофония, полифония). Применяют и подраз-  
деление на роды и виды *(опера,* симфоническая,  
камерная М. и др.), *жанры* (героическая опера,  
комическая опера, *песня, танец,* марш, симфо-  
ния, сюита, соната и др.).

М., как выразительное средство, раскрывает  
*тему, идею, содержание,* сквозное *действие* те-  
атрализованного представления. *(Муз. действие).*

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** волевой акт  
исполнителей музыки или режиссера, на-  
правленный к выполнению определенной худо-

**48**

жественной *задачи,* связанной с общим режиссерским  
*замыслом. М.д.* при исполнении законченных муз.  
произведений или их фрагментов выполняет  
разнообразные функции - оно создает настроение  
праздничного *общения,* выступает в качестве  
самостоятельного номера театрализованного  
представления, является основой для создания  
составных номеров, для монтажной связи номеров и  
эпизодов, для создания эмоционального темпо-  
ритмического развития всего театрализованного  
представления.

Основным средством муз. воздействия в  
театрализованном представлении и празднике  
является живое непосредственное муз. общение.  
В массовых праздничных представлениях (в создании  
массовых спортивных и хореографических номеров  
на *стадионах и площадях,* озвучивании народных  
*гуляний* и т. п.) в качестве музыкальной основы или  
эмоционального фона живого действия используются  
музыкальные *фонограммы.*

М д. выполняет в структуре массового мероприятия  
определенную нагрузку. Это - создание муз. *пролога*или *финала,* организация муз. *антракта* или связки  
между эпизодами, построение эпизода, основанном  
на муз. решении.

Задача музыкального пролога- открыть  
зрелищную часть представления, праздника. Здесь  
могут звучать либо фрагмент какого-л-  
оркестрового произведения, либо песня. Нередко  
•качестве муз. пролога обращаются к той или иной  
музыкальной фразе, к-рая становится позывными  
представления, праздника. Характер муз. пролога  
определяется темой, спецификой проводимого  
мероприятия, подобранным документальным и  
художественным материалом.

Музыкальный финал- форма идейно-  
эмоционального обобщения действия В этом  
случае М. подводит как бы черту представлению.  
В тех случаях, когда муз. финал выстраивается на  
основе коллективного пения, скандирования,  
шествий и т. в, он становится средством *акти-  
визации аудитории.*

Лейтмотив - какой-л. яркий, мелодический  
оборот, многократно повторяемый по ходу  
развития действия. Он создает муз. пролог и фи-  
нал, может возникнуть и в самых неожиданных  
местах повествования.

Музыкальные антракты - музыкальные  
связки, "мостики" между эпизодами. Задача М.  
антракта - подготовить аудиторию эмоционально  
к восприятию документального материала, орга-  
низовать его мысль и фантазию. М. антракта как  
бы связывает воедино два соседних эпизода, со-  
действуя тем самым гармонической стройности  
•сего мероприятия в целом.

М. в эпизоде может быть использована для  
создания муз. портрета персонажа (прием,  
'"«яичный для агитбригадных выступлений, для  
'театрализованных представлений на стадионах,  
"лощадях, где текст без микрофона из-за значи

тельных расстояний между исполнителем и зри-  
телем донести достаточно сложно) и для иллю-  
стрирования событий, происходящих за сценой.

М. д, представления реж-р продумывает с  
*главным дирижером* (муз. руководителем) как  
членом постановочной группы. *(Шумы, Муз.  
партитура. Эксцентрика муз.. Муз. оформление,  
Муз. руководитель. Мюзикл, Мюзик-холл.)*

**МУЗЫКА'ЛЬНАЯ ПАРТИТУРА,** составная  
часть *режиссерской документации,* в к-рой  
фиксируется последовательность муз. и шумово-  
го сопровождения массового представления.

В М. п. указывают аппаратуру и технические  
средства, необходимые для проведения звукового  
сопровождения зрелища: количество магни-  
тофонов, усилителей (сквозных каналов), группы  
громкоговорителей на сцене и в зрительном зале,  
количество микрофонов. М. п. составляется в  
определенном порядке. Вначале указывается  
порядковый номер включения и номер магнито-  
фона, с к-рого предполагается воспроизводить  
фонограмму муз. или шумового фрагмента. Затем  
идет наименование этого фрагмента, напр.,  
"увертюра", "вальс", "шум поезда" и т. п. и *реп-  
лики* на включение. После реплики указывают  
звуковой план воспроизведения (группу громко-  
говорителей) и технологический прием введения  
*фонограммы:* напр., "резко", "плавно" и т. п.  
Уровень звучания в М. п. проставляют или в де-  
цибелах, или в муз. терминах. Постепенное уси-  
ление звука обозначается cresc (крещендо) и  
значком <, ослабление звука dim (диминуэндо) и  
значком >. Резкое выделение, усиление уровня  
звучания какого-л. отдельного аккорда, музы-  
кальной фразы обозначается sf (сфорцандо). Если  
необходимо, указывается реплика на подобное  
усиление.

После этого следует реплика на снятие звука и  
технологический прием его выведения - "плавно",  
"резко", и проч. Если необходимо, в примечании  
указывают порядок переключения групп  
громкоговорителей в процессе воспроизведение  
данного фрагмента, направление панорамирова-  
ния звука, напр., с открытием занавеса музыку  
плавно перевести в глубь сцены. Там же могут  
быть отмечены технологические особенности  
звукового сопровождения кинофрагментов, мо-  
мент включения ревербератора и др. особенности  
звукового сопровождения театрализованного  
представления. В тех случаях, когда муз. или  
шумовой фрагмент дается с "наплывом", т. е.  
одна фонограмма вводится во время звучания  
другой (воспроизведение с двух магнитофонов), в  
М. п. делается запись с указанием порядкового  
номера включения. Включение микрофона выде-  
ляется в М. п. отдельно, причем также указыва-  
ется реплика на включение, группа громкогово-  
рителей и оптимальный уровень усиления.

М. п. обязательно сверяется с *монтажным  
листом* и утверждается постановщиком.

**МУЗЫКА'ЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ,** му-  
зыка, сопровождающая драматический спек-

49

такль, фильм, радиопостановку, театрализованное  
представление, праздник и т. п.

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ,**

*Главный дирижер. Главный хормейстер.*

**МУЗЫКА'ЛЪНЫЙ ФЕЛЬЕТО'Н,** музы-  
кально-речевой эстрадный жанр. Тематическая  
направленность не отличается от фельетона эст-  
радного, но значительно возрастают исполни-  
тельские возможности при его сценическом во-  
площении. Разновидностью М. ф. является "муз.  
мозаика" - своеобразный *.монтаж* из цитат и  
отрывков музыкально-текстовых произведений,  
к-рые несут определенную драматургическую  
функцию. При этом муз. материал может соот-  
ветствовать словам или являться по отношению к  
ним своеобразным *контрапунктом* (контра-  
стировать). *(Реприза)*

**МЫШЦ ОСВОБОЖДЕНИЕ,** *Свобода мышц.*

**МЮ'ЗИКЛ** (англ, musical), вид синтетиче-  
ского *зрелища,* в к-ром драматический *сюжет,*воплощен в *диалогах, музыке, пении* и *хореогра-  
фии.*

Новое в М. по отношению к *оперетте,* музы-  
кальной *комедии* и *ревю* состоит в том, что все  
эл-ты, объединенные в структуре произведения,  
находятся в нерасторжимом единстве, внутренне  
взаимосвязаны, подготавливают переход одной  
формы воплощения в другую. *Песни* и танцы в  
М. обычно не оправдываются фабульно, как это  
делается в оперетте. Они функционируют в М.  
поэтически, *как .метафора.*

Замкнутая цепь фабульного развития событий  
прерывается в М., прямым обращением в зал, как  
в спектаклях Б. Брехта, но не для того, чтобы  
вызвать эффект "отчуждения", а для того, чтобы  
"замкнувшись" на зрителе, вовлечь его внутрь  
представляемого, это момент наивысшего эмо-  
ционального обобщения: актер не только не вы-  
ходит из *образа,* он живет в нем с наибольшей  
полнотой и, даже обращаясь к зрителю, говорит с  
ним не от себя, а от имени своего героя.

Разность структур М., оперетты и *зонга* отра-  
жает различие в *содержании,* к-рое этими струк-  
турами организовано.

Основной формальный признак М. - синкре-  
тичность музыкально-драматической *формы,*рожденной стремлением к созданию зрелища  
повышенного эмоционального воздействия. В  
великих М. герои и их судьбы должны волновать  
зрителя. Это драмы и комедии, где музыка и  
танцы должны подчеркивать человеческие эмо-  
ции, говорить всерьез ("Оклахома!" Р. Роджерса -  
О. Хаммерстайна. "Эини, бери ружье" И.  
Берлина - X. и Д. Филдзов. "Вестсайдская ис-  
тория" БернстаЙна).

**МЬЮЗИК-ХОЛЛ** (англ, music-hall, бук». -  
концертный зал), вид эстрадного театра, в про-  
грамме к-рого чередуются эстрадные, цирковые,  
балетные, музыкальные *номера* легкого *жанра.*Первые М.-х, возникли в АВеликобритании в се-  
редине 19 в. В России М. не получил широкого

распространения, как на Западе. Черты больших  
мюзик-холльных представлений можно увидеть в  
садово-парковых феериях (напр., в "Эрмитаже" у  
М. Лентовского), в программах больших кафе-  
шантанов. Советские мюзик-холлы, созданные в  
20'-е годы, как и вся русская *эстрада,* испытали на  
себе заметное влияние драматического *театра.* М.  
состоят из различных по жанру номеров.  
"Короткометражность" диктует свои законы ар-  
тистам, постановщикам, авторам. В небольших и  
многоактных обозрениях основной представления  
остается *номер-* Отдельные эпизоды, номера  
объединяются либо фигурой обозревателя, либо  
"сквозным сюжетом", либо, *конферансом.*

н

**НАРО'ДНОЕ ТВОРЧЕСТВО** (народное иск-  
во, *фольклор},* синтетическое по характеру иск-во,  
художественная коллективная творческая  
деятельность трудового народа, отражающая его  
жизнь, воззрения, идеалы; создаваемые народом и  
бытующие в народных массах поэзия (предания,  
песни, сказки, эпос), *музыка (песни,* инстру-  
ментальные наигрыши и пьесы), *театр* (драмы,  
сатирические пьесы, *театр кукол), танец, архи-  
тектура, изобразительное иск-во* и *декоративно-  
прикладное иск-во.* Н. т., зародившееся в глубокой  
древности, - историческая основа всей мировой  
художественной культуры, источник

национальных художественных традиций, выра-  
зитель народного самосознания. В широком  
смысле к Н. т. относят все виды непрофессио-  
нального иск-ва (самодеятельное иск-во, в т, ч.  
народные театры).

**НАБЛЮДАТЕЛЬНОСТЬ,** способность.

проявляемая в умении подмечать существенные,  
характерные, даже малозаметные свойства пред-  
метов или явлений. Предполагает любознатель-  
ность, пытливость и приобретается в жизненном \*  
опыте. Ее развитие - важная задача формирования  
установки на познание и адекватное восприятия  
действительности. Н., как особая чуткость к  
явлениям окружающего мира и человеческим  
*отношениям,* является одним из главных про-  
фессиональных качеств реж-ра массовых театра-  
лизованных действий и требует постоянной тре-  
нировки и развития.

**НАБЛЮДЕНИЕ,** 1) (Психол.) изучение мира  
на уровне чувственного познания, целена-  
правленное и осознанное. В нем проявляются  
личностные особенности *восприятия,* установки,  
направленность личности 2) Один из важнейших  
видов тренинга режиссерской *наблюдательности*и способности раскрывать смысл и драматургию  
*жизненных фактов* и *событий* и перевода их в  
театрализованное действие. Оно осуществляется в  
период обучения в *этюдах* на жизненный факт, где  
реж-р, показывая привлекший его внимание  
жизненный факт осмысливает его и выстраивает  
композиционное *целое.*

50

**НА СТАДИО'НЕ ПРЕДСТАВЛЕ-НИЕ  
СПОРТИВНО-ХУДО'ЖЕСТВЕННОЕ,** *Спор-  
тивно-художественное представление на  
стадионе.*

**НАСТРОЕНИЕ** сравнительно продолжительное ,  
устойчивое психическое состояние умеренной или  
слабой интенсивности, проявляющее как  
положительный или отрицательный эмоциональный  
*фон* психической жизни индивида. В отличие от  
ситуативных *эмоций* и эффектов, является  
эмоциональной *реакцией* не на непосредственное  
последствие конкретных событий, а на их значение  
для субъекта в контексте общих жизненных планов,  
интересов и ожиданий. Сформировавшиеся Н., в  
свою очередь, способны влиять на эмоциональные  
реакции в связи с происходящими событиями  
соответственно меняя направление мыслей,  
*восприятие* и поведение.

В зависимости от степени осознанности  
причин вызвавших конкретное Н.. оно переживается  
либо как нерасчлененный общий эмоциональный  
фон (приподнятое, подавленное настроение пр.),  
либо как четко идентифицируемое состояние (скука,  
печаль, тоска, страх, или же увлеченность, радость,  
восторг и пр.).

**НАСТРОЕ'НИЕ ПРАЗДНИЧНОГО  
ДЕЙСТВИЯ,** создание праздничного *настроения-*одна из главных задач режиссуры массово-  
театрализованного действия, где определен-Ж  
*выразительные средства,* среди к-рых особое  
значение имеет *.музыка,* вызывают настроение  
каждого *эпизода и номера,* возбуждая эмо-  
циональное *отношение* к его жизненному смыслу.  
**НО'М ЕР** (< лат. numerus - число), основной  
составной эл-т театрализованного *действия,*представляющий собой оригинальное законченное  
произведение исполнительского иск-ва. К  
признакам, отличающим Н. от других форм сце-  
нического иск-ва, относятся: лаконизм, приоритет  
рассказа как средства отображения действи-  
тельности, новизна материала (собственно но-визиа  
*содержания,* новизна трактовки), индиви-  
дуальность исполнителя (его темперамент, склад  
характера, своеобразие речевых и вокальных  
данных, сценическое обаяние заставляют трижды  
знакомое содержание звучать по-новому),  
непосредственность *общения* с публикой. Н. -  
первооснова театрализованного представления.  
Различают два типа Н.: поставленные самостоя-  
тельно, вне зависимости от замысла тематического  
представления, или эстрадные (концертные) Н., и  
Н., поставленные специально для раскрытия *те.мы*и *идеи* определенной *композиции,* постановки.  
*(Реприза, Информация о номере, Массовая сцена.  
Монтаж: номеров. Прикрытие).***НОМЕРО'В МОНТА'Ж,** *Монтаж номеров.***НРА'ВСТВЕННОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** процесс  
воздействия чел-ка на свой душевный мир, на свое  
отношение к людям, к окружающему миру.

**НУЛЕВО'Й ПЛАН СЦЕ'НЫ,** условная зона,  
пролегающая по всей ширине сцены. Передней  
границей Н. п. с. служит *красная линия* сцены.

О

**ОБОЗРЕ'НИЕ ПОЛИТИЧЕСКОЕ, жанр.**

выработанный немецким драматургом и реж-ром  
Э. Пискатором в 20-годы Иногда он приспосаб-  
ливал для этой цели наиболее подходящие пьесы,  
иногда создавал оригинальные *сценарии. П. о,*строились на *монтаже* фотографии, кинокадров,  
репродукций подлинных газетных статей.  
Пискатор первым ввел в драматический  
спектакль *кино,* понимая этот прием "не как ин-  
тересное обогащение режиссерских возможно-  
стей, а как средство сделать видимыми истори-  
ческие связи драматического материала и саму  
пьесу включить в исторический ход".

**ОБОРУДОВАНИЕ СНЕ'НЫ-КОРО'БКИ,**совокупность механизмов, машин, устройств,  
приборов, необходимых для осуществления сце-  
нического зрелища, составная часть *техники  
сцены.* К нему относятся система подъемов, све-  
товое оборудование. Вверху *сцены-коробки,* под  
самым потолком, находятся колосники - дере-  
вянная решетка, к к-рой на тросах крепятся  
штанкеты - металлические трубы или деревянные  
брусья. На штанкетах подвешиваются *одежда  
сцены,* светоаппаратура, детали оформления. Вес  
штанкетов и закрепленных на них предметов  
уравновешивается набором противовесов - для  
облегчения подъема и опускания штанкетов. При  
помощи системы подъемов можно быстро менять  
плоские декорации, одну поднимая под  
колосники, другую опуская на планшет. Здесь же  
монтируется барабан *горизонта -* катушка, на  
которую наматывается полотно сценического  
горизонта, декорационный подъем - устройство  
для подвески мягких и жестких декораций,  
состоящее из горизонтальной штанги и тросовой  
системы с противовесом, индивидуальный  
подъем - устройство, позволяющее поднимать  
предметы оформления на одном или нескольких  
канатах, кулисная машина - приспособление для  
перемещения жестких кулис и др. эл-тов  
декораций параллельно портальной стене сцены,

Для быстрой смены декораций служит также  
накатная площадка - платформа, перемещаю-  
щаяся на катках по *планшету сцены, фурки, круг,*подъемно-опускные площадки. Различают  
следующие подъемно-опускные площадки: а)  
плунжеры - специальные опускные площадки,  
устроенные обычно в барабане круга; на них де-  
корация подается на сцену снизу, из трюма.  
Кроме того, такие площадки, поднятые над  
уровнем сцены на разную высоту, создают рель-  
еф планшета, необходимый для данной поста-  
новки; б) собственно подъемно-опускная пло-

*51*

щадка - часть планшета сцены, поднимающаяся  
над ним на заданную высоту и опускающаяся под  
сцену в трюм: в) подъемно-опускной план  
(неплановый подъемник) - подъемно-опускная  
площадка, занимающая целиком один и? планов  
сцены; г) люк-провал - небольшая часть планше-  
та, опускающаяся под сцену и служащая для эф-  
фекта появления или исчезновения актера.

По стенам вокруг сцены расположены *гале-  
реи,* соединенные между собой узкими мостика-  
ми. В некоторых театрах над колосниками, под  
самым потолком смонтирован водяной противо-  
пожарный *занавес (1).*

**О'БРАЗ,** 1) (филос.) результат и идеальная  
форма отражения предметов и явлений матери-  
ального мира в сознании чел-ка. О. на чувствен-  
ной ступени познания - ощущения, восприятия,  
представления; на уровне мышления - понятия,  
суждения, умозаключения. Материальной формой  
воплощения О.. выступают практические  
действия, язык, различные знаковые модели. 2)  
Вид, облик (создать что-л. по своему образу и  
подобию). 2) Живое, наглядное представление о  
ком- о чем-н. (светлые образы будущего). 4) В  
художественном произведении: тип, *характер.*(О. скупца - Плюшкин в "Мертвых душах" Гого-  
ля). 5) Порядок, направление чего-н., способ (О.  
мыслей, *О. действий). (Художественный О.,  
Документальный О, Маска-0., О- общения. Пла-  
стический О., Словесный О., О. события, Лента  
образов. Образное решение. Образность. Образ-  
ный ход. Образный прием).*

**О'БРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ** *лубоже-  
ственньш образ.*

**О'БРАЗ ДЕ'ЙСТВИЯ,** внутреннее впечатле-  
ние, настроение, вызванное духовным смыслом  
массового действия и личным соучастием в нем.  
Это впечатление часто ассоциируется со зримы-  
ми, ощутимо символическими *образами,* фоку-  
сирующими духовный смысл праздничного со-  
бытия (напр., песня А. Пахмутовой ассоциируется  
с взлетевшим в небо талисманом Мишкой во  
время прощания с Олимпиадой-80 в Москве).

**О'БРАЗ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ,** *Докумен-  
тальный образ,*

**О'БРАЗ-МА'СКА,** *Маска-образ.*

**О'БРАЗ ОБЩЕ'НИЯ,** внутреннее впечатле-  
ние от способа, манеры, атмосферы *игрового  
общения* участников праздника, театрализован-  
ного представления. О. о. возникает между ис-  
полнителем и зрителем, между *ведущим* и *реаль-  
ными героями,* между самими участниками  
праздничной игры. Образное общение являете  
основным художественным материалом создания  
*образа* праздничного жизненного *события.*

**О'БРАЗ ПЛАСТИЧЕСКИЙ,** *Пластический  
образ.*

**О'БРАЗ СЛОВЕ'СНЫЙ,** *Словесный образ.*

**О'БРАЗ СОБЫТИЯ,** отображение духовного  
*содержания* жизненных явлений выразительными  
средствами *театрализации,* эмоционально-  
образное восприятие участниками жизненно

го смысла праздничного события и своего соуча-  
стия в нем.

**ОБРАЗОВ** ЛЕ'НТА, Лента *образов.***ОБРАЗНОЕ РЕШЕ'НИЕ,** совокупность *вы-  
разительных средств,* к-рыми режиссер раскры-  
вает свою концепцию произведения, свою худо-  
жественную мысль.

**О'БРАЗНОСТЬ,** изобразительность, яркость,  
наделенность *образами.* Поиск О. не может быть  
сведен к какому-то единому правилу или усло-  
вию, ибо он заложен в том богатстве художест-  
венных индивидуальностей, какими являются  
режиссерские стили, их неповторимость. В теат-  
рализованных представлениях и праздниках спе-  
цифика О. состоит в том. что он определяется  
конкретным *событием,* с которым связана, ухо-  
дит в него своими корнями и представляет собой  
художественное осмысление, обобщение реаль-  
ного *факта,* оказывающее воздействие на массу  
именно силой художественного обобщения ре-  
альности.

Различают символическую О., историческую  
О. и персонифицированную О.

Символическая О. - совокупность ху-  
дожественных образов символического значения  
Она используется: 1) для выражения идеи худо-  
жественно-массового мероприятия, 2) как прин-  
цип построения художественно-массового меро-  
приятия (найдя образ, адекватный *идее,* реж-р  
получает *логику* построения всего представления,  
т.н. *сценарно-режиссерский ход);* 3) как  
движущая сила сюжета художественно-  
массового мероприятия *(символ* становится сю-  
жетным стержнем всего представления), 4) для  
усиления эмоционального фона восприятия ре-  
ального жизненного материала. Символическая  
О. предполагает поиски условно-знаковой сис-  
темы, ассоциирующейся у участников театрали-  
зованного действия с идеей по содержанию и  
эквивалентной ей по *форме.*

Историческая О., живое, наглядное  
представление событий, имеющих в своей основе  
близкие аудитории аналогии в прошлом. Сюда же  
относятся и фольклорные истоки, опирающиеся  
на народные традиционные основы, ис-  
пользующие аллегорические и мифологические  
*персонажи,* костюмированные, художественно-  
спортивные состязания.

Персонифицированная О дает возможность  
апробировать себя как личность в различных  
ролях, подражая избранным героям. Порой по  
замыслу организаторов праздника в рамках такой  
образности "оживают" предметы. которым  
придается характер одушевленных персонажей в  
театрализованном действе.

**О'БРАЗНЫЙ,** изобразительный, яркий, жи-  
вой, содержащий *образы.*

**О'БРАЗНЫЙ ПРИЕ'М,** ассоциативное, ус-  
ловно-игровое выражение смысла массового  
действа, театрализованного представления, его  
*сквозного действия* и монтажного построения.

52

**ОБРАЗНЫЙ ХОД** , зримое выражение сюжетного  
хода и сквозного действия театрализованного  
представления, массового действа, дающий  
возможность взаимосвязан все его эпизоды и  
создать неразрывную цепь последовательно  
развивающихся событий, действий.  
**ОБРАЗОВ Л-Е'НТА,** Лента образов  
**ОБРЯ'Д,** совокупность установленных обычаем  
действий, в к-рых воплощаются какие-н.  
религиозные представления или бытовые традиции.  
(Свадебный О., О. посвящения). Компонентами-  
народных обрядовых празднеств являются песни,  
танцы, игры, присловья, поговорки, пословицы,  
заговоры, инструментальная музыка, вобравшие в  
себя бесценное творчество народа за многие века.  
**ОБСТОЯТЕЛЬСТВА ПРЕДЛАГАЕМЫЕ,**

*Предлагаемые обстоятельства.***ОБЩЕ'НИЕ,** 1) соприкосновение чел-ка через  
органы чувств со всем, что его окружает, включая  
неодушевленные предметы. 2) (Психол.) сложный  
многоплановый процесс установки и развития  
контактов между людьми, порождаемый  
*потребностями* совместной деятельности. Включает  
в себя обмен *информацией,* выработку единой  
стратегии *взаимодействия,* восприятие и понимание  
партнера. 2) Осуществляемое знаковыми средствами  
взаимодействие объектов, вызванное потребностями  
совместной деятельности и направленное на  
значимое изменение в состоянии, поведении и  
личностно смысловым образованиям партнера.  
*Общение* одна из основных психологических  
категорий. Чел-к становится личностью в результате  
взаимодействия и общения с др. людьми. В самом  
общем виде общение выступает как форма  
жизнедеятельности. Потребность в общении  
является одной из фундаментальных потребностей  
чел-ка. Социальная значимость общения, его  
нравственные и эстетические параметры  
обусловлены степенью развитости духовных  
потребностей и идеальных стремлений индивидов.  
3), (В театре) взаимодействие исполнителей между  
собой и со зрителем. Этапы сценического О.: а)  
исследование места действия; б) выбор *объекта:*в) исследование объекта, в результате чего обратить  
на себя *внимание* партнера; г) *пристройка к.*партнеру (выбор вариантов поведения); д) передача  
своих ви'дений и прием видений партнера (прием -  
передача). О. всегда строится на *конфликте,* на  
борьбе. 3) (В театрализованном представлении)  
взаимодействие людей художественными

средствами. Это также обмен *информацией* и  
социально-психологические контакты, процесс  
установления и обновления уз преемственности и  
творчества. В отличие от театрального спектакля  
главное условие массового театрализованного  
действа - прямое О. со зрителями и превращение их  
в соучастники *игры. (Игровое О, Образ О.,  
Художественное О.*

**ОБЩЕ'НИЕ МА'ССОВОЕ ТЕАТРАЛИ-  
30'ВАННОЕ,** *Массовое театрализованное об-  
щение.*

**ОБЩЕ'НИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ,** *Ху-  
дожественное общение.*

**ОБЩЕ'НИЕ ИГРОВО'Е,** *Игровое общение.*

**ОБЩЕ'НИЯ О'БРАЗ,** *Образ общения.*

**О'БЩИЙ ПЛАН,** *Дальний план.*

**ОБЪЕ'КТ** (позднелат. objectum - предмет, <  
лат. objicio - бросаю вперед, противопоставляю),  
I) философская категория, выражающая то, что  
противостоит субъекту в его предметно-  
практической и познавательной деятельности.  
Объективная реальность, существующая незави-  
симо от чел-ка и его сознания, являющаяся  
предметом познания, практического воздействия  
субъекта в формах деятельности, языка и знаний.  
выработанных в ходе исторического развития  
общества. 2) Предприятие, учреждение, а также  
все то, что является местом какой-л. деятельно-  
сти (напр., места праздничного действия). 3)  
Предмет, явление, на к-рый направлена какая-л.  
деятельность (напр., *О. внимания).*

**ОГОНЬ,** одно из самых сильных нетрадици-  
онных *выразительных средств* массового теат-  
рализованного представления. Костры, символи-  
ческие факелы, пылающие буквы, эффекты *пи-  
ротехники -* наиболее распространенные *прие-  
.мы-3* использования живого О. в театрализован-  
ных представлениях и праздниках

**ОДЕ'ЖДА СЦЕ'НЫ,** мягкие (бескаркасные)  
*декорации.* К О.С. относятся *арлекин(З), кулисы,  
падуги, занавесы, раздержки, задники,* панора-  
мы, горизонты, половики, витражи, *экраны* и т.д.  
О. с.: рассчитывается так, чтобы ни при каких  
условиях ни с одного места зрительного зала не  
было видно ничего лишнего. Кроме этого - О.с.  
должна служить декоративным фоном, на к-ром  
с добавлением некоторых деталей, можно играть  
целые пьесы, представления

О. с. подразделяют на дежурную, концертную  
и светопоглощающую.

К дежурной О. с. относятся кулисы по-  
плановые, падуги неплановые, неплановый зад-  
ник, горизонт. Дежурную О.с. используют в раз-  
личных вариантах - и как одежду для *репетиции.*и как часть или полностью для оформления  
*спектакля,* и для оформления *концертов* и тор-  
жественных заседаний. Дежурную одежду изго-  
тавливают из прочной ткани приглушенных то-  
нов, хорошо согласующихся с декорациями.

К концертной О.с. относят комплекты,  
состоящие из неплановых падуг и кулис, фоно-  
вого задника, а также из нескольких кулис бело-  
го и красного цвета, что позволяет разнообразить  
оформление и сделать его торжественным. Цвет  
концертного оформления может быть светлее,  
чем дежурного, но не слишком ярким.

Светопоглощающий комплект О.с. состоит из  
неплановых падуг и кулис, задника фонового и  
боковиков. Его изготавливают из

черного полубархата, бархата или темной ткани,  
имеющей направленный ворс.

Чтобы О. с\*, смотрелась "богаче", ее эл-ты  
драпируют в складку. *(Техника сцены).*

**ОЛИЦЕТВОРЕ'НИЕ,** *троп,* своеобразная  
разновидность *метафоры;* такое изображение  
неодушевленных предметов, растений, живот-  
ных, явлений природы и отвлеченных понятий,  
при к-ром они говорят, думают и чувствуют как  
люди. Прием О. - характерное *выразительное  
средство* в массовых представлениях, сказочных  
и фантастических действиях, пластических кар-  
тинах.

**О НО'МЕРЕ ИНФОРМАЦИЯ,** *Информация  
о номере.*

**ОПРАВДА'НИЕ,** установление в сцениче-  
ском произведении причинно-следственных свя-  
зей между действиями героев и *предлагаемыми  
обстоя т ел ьствами*

**ОРАТО'РИЯ** (ит. oratorio, от лат. ого - гово-  
рю, молю), крупное муз. произведение для пев-  
цов, *солистов, хора и. оркестра,* написанное на  
драматический *сюжет-3* и в отличие от *оперы*предназначенный для концертного исполнения О.  
родственна кантате, но более монументальна,  
обладает эпико-драматическим характером и  
ясным сюжетом. Сложилась к концу 16 в, как  
*жанр* духовной музыки, позднее появились и  
светские О.

**ОРГАНИЗАЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ**

**ПРА'ЗДНИКА,** объединение людей, совместно  
реализующих программу по подготовке и прове-  
дению художественных акций в группы с кон-  
кретными задачами. При подготовке и проведе-  
нии массового праздника, можно выделить в три  
подразделения: оргкомитет, творческая бригада  
(постановочная группа) и технические исполни-  
тели

Оргкомитет создается представителями власти  
(на уровне государства, области, города, села,  
конкретного предприятия) для проведения, как  
правило, крупномасштабных акций (фестивалей,  
Олимпийских игр, юбилеев районов предприятий  
и т. п.). В его состав входят председатель и его  
заместитель, лица, ответственные за рекламу, за  
организацию зрителя, за работу с гостями, за  
работу со спонсорами, за работ) транспорта,  
организацию питания и торговли, за безопасность  
и т. п.

Постановочная группа обеспечивает

художественно-творческую сторону праздника,  
театрализованного представления. Она

формируется из художественных руководителей.  
чьи коллективы заняты в нескольких эпизодах  
представления. В ее состав входит *главный ре-  
жиссер* с режиссерской группой (по количеству  
эпизодов представления), *главный художник,  
главный балетмейстер, муз. руководитель,  
главный дирижер, главный хормейстер,* реж-р по  
спорту, реж-р по пантомиме, реж-р по звуку, реж-  
р по кино, сценарист, ассистенты и *помощники  
режиссера, директор, заведующий поста-*

*новочной частью.* Каждый член постановочной  
группы формирует свою бригаду для выполнения  
поставленных перед ним задач: режиссер - группу  
*помощников режиссера.* директор - *ад-  
министративную группу* и т. п.

Технические исполнители, группа людей,  
выполняющая утилитарно-технические задания  
членов оргкомитета или постановочной группы.  
К ним можно отнести: секретаря-машинистку;  
художника выполняющего мелкие работы по  
заданию начальника штаба (оформление папок  
документации, режима работы штаба, написание  
небольших объявлений и т. д.); курьера, к-рый по  
заданию начальника *штаба* разносит документы  
по инстанциям, рабочих сцены, радистов,  
электриков и т.п.) и т. д.

Штаб (нем, Stab), определенное место, яв-  
ляющееся центром управления праздником. Он  
непосредственно осуществляет оперативную  
организационную работу в период подготовки и  
проведения: обеспечение участников *реквизи-  
том, костюмами,* конструкциями, а также орга-  
низацию *репетиций,* перевозку участников к  
месту проведения праздника и проч. Работа шта-  
ба протекает под руководством его начальника в  
непременном взаимодействии с членами оргко-  
митета и постановочной группой.

Состав каждого из подразделений зависит от  
конкретных условий и объема работы, поэтому  
он может быть расширен, или, наоборот: сужен  
Все подразделения работают в тесном контакте

**О'РГАНЫ ЧУВСТВ** нервные устройства  
служащие приемниками сигналов, информи-  
рующих об изменениях в окружающей среде и в  
организме чел-ка. Принято различать пять внеш.  
чувствительных систем - прение, слух, обаяние,  
вкус, кожную чувствительность, Фактически есть  
значительно большее их число: так, только  
воздействие на кожу вызывает ощущения давле-  
ния, боли, холода, тепла и пр. О. ч. состоят из  
рецепторов, нервных проводников и центров.  
Этим основным чувствительным системам соот-  
ветствуют *выразительные средства* видов ис-  
кусств. В массовом театрализованном действии,  
к-рое представляет собой синтез различных ху-  
дожественных и жизненных действий происхо-  
дит часто одновременное художественное воз-  
действие на различные органы чувства - *музыка*сочетается с живым *действием, танец* (движе-  
ние) рисует картины, дегустация включается о  
*игровое действие* и т. п.

**ОРИГИНАЛЬНЫЙ** (< лат. originalis - пер-  
воначальный, первичный), 1) подлинный, непод-  
дельный. 2) Вполне самостоятельный, чуждый  
подражательности. 3) Своеобразный, странный 4)  
Эстетические объект и субъект, отличающиеся  
самобытностью, неповторимостью, проявляю-  
щейся в богатстве и своеобразии содержания и  
формы произведения иск-ва, в глубине и нестан-  
дартности эстетического восприятия мира, в

оценке и критической *интерпретации* явлений  
искусства. (О. жанр).

**ОРИГИНАЛЬНЫЙ ЖАНР,** ряд необычных,  
достаточно редко встречающихся цирковых жанров

(мнемотехника, вентрология, звукоподражание), а  
также некоторые популярные цирковые жанры,  
исполняемы в цирке и на эстраде: пантомима,  
акробатический номер, воздушный полет, жонглеры,  
эквилибристика, партерные акробаты, клоунада,  
иллюзионный аттракцион, конно-спортивный номер.  
Специфика режиссуры О. ж. существенно отличается  
от смежных профессий на эстраде. Сценарий номера  
создается чаще всего в процессе его постановки, в  
самый момент работы с исполнителем. «Текст»  
номера О. ж. «пишется» на языке трюков. Толчком, к  
рождению *замысла- как* литературной канвы, так и  
режиссерского решения часто бывают творческие и  
технические возможности конкретного исполнителя.  
Т.о. режиссер О. ж. является одновременно и номера.  
и отдельных "трюков", и тренером: должен уметь  
мыслить эксцентрическими образами. Он должен не  
столько виртуозно владеть трюками, сколько уметь  
понять их *логику, механизмы* управления ими. В  
номерах О. ж. Внимание режиссера должно быть  
сосредоточено на соотношении *трюка* и *образа,*создаваемого артистом,

**ОРКЕ'СТР** (< rp. orchestra - площадка перед  
сценой в гр. театре), коллектив музыкантов,  
ансамбль (обычно 12 чел. и более), играющих на  
различных муз. инструментах и совместно  
исполняющих муз. произведение, написанное для  
данного инструментального состава, а также  
совокупность самих муз. инструментов, на к-рых  
участники коллектива. По коллективу исполнителей  
выделяются струнный, духовой и др.; по жанровому  
признаку эстрадный, джазовый, военный. О.  
народных инструментов (однородный, напр.,  
бандуристов, и смешанный). 2) Место перед сценой в  
театре, где помещаются музыканты (оркестровая  
яма).

**ОРФОГРА'ФИЯ МИЗАНСЦЕН,** координация  
движения и слова на сцене. Виды взаимодействия  
движения и слова и правила их использования:

1) Движение на тексте партнера. На  
чужом тексте выгоднее актеру двигаться только  
тогда, когда хочется, чтобы текст первого  
воспринимался через движение второго, причем  
первый актер должен сознательно переводить  
внимание зрителя с себя на двигающегося, чтобы это  
внимание не раздваивалось между двумя объектами.

2) Движение на собственном тексте  
предполагает не столько двигаться на слове, сколько  
говорить на движении, потому что движение нельзя  
положить на канву слова, слово будет забито.

3) На стыке статики движения. При  
переходе от статики к дви

жению сначала движение делается постоянной  
величиной, а уж потом включается слово. Нельзя,  
остановившись, пытаться продолжать в том же  
ритме свою речь. Здесь делается небольшая пауза  
для физической перестройки до продолжения  
*речи.(Законы сценические).*

4) Реакции на *событие. Виды реакции* при  
восприятии значительного *факта.* отказ,  
устремление, торможение *(Биомеханика)'.* Чтобы  
у реакции исполнителя на какой-л. факт была  
пластическая перспектива, лучше, чтобы в  
момент восприятия важного события  
воспринимающий был не в стационарной, а в  
незаконченной позе, из к-рой возможен более  
неожиданный и богатый пластический выход  
*(Геометрия мизансцены. Мизансцены монолога.  
Мизансцены толпы. Полуспинная мизансцена,  
спинная мизансцена. Пунктуация, Орфография  
мизансцен Мизансценическая рифма).*

**ОСВЕЩЕ'НИЕ МЕСТНОСТИ ЕС-  
ТЕ'СТВЕННОЕ.** *Естественное освещение ме-  
стности.*

**ОСВОБОЖДЕНИЕ МЫШЦ,** *Свобода  
мышц.*

**ОТКРЫТОСТЬ,** 1) искренний, откровенный,  
выражающая прямоту и искренность. 2) Прямая  
связь (общение, непосредственный контакт)  
артиста со зрителем. Открытость эстрадного иск-  
ва - это открытость всего: *иск-ва актера*(создание *образа* открытым *приемом,* на глазах  
зрителей), принципов внеш. *оформления,* спосо-  
бов *общения* с публикой (обязательный учет *ре-  
акции* аудитории и. соответственно, большую.  
чем в театре, импровизационность). Для массо-  
вого театрализованного действа характерен при-  
ем открытой режиссуры, когда исполнители и  
реальные участники становятся сотворцами са-  
мого процесса художественного действия.

**ОТКРЫТЫЙ МОНТА'Ж,** один из видов  
технического *монтажа;* применяемый в театра-  
лизованных представлениях на *стадионе с* кру-  
говым расположением зрителей. О. м. характери-  
зуется тем, что переход от одной части представ-  
ления к другой, от эпизода к эпизоду выполняет-  
ся открыто, на глазах у зрителя. Монтажное пе-  
рестроение в этом случае должно быть ориги-  
нальным и смотреться как самостоятельно орга-  
низованное действие. *(Закрытый монтаж).*

ОТНОШЕНИЕ, 1) взаимное *общение,* связь  
между кем-н., образующаяся из общения на ка-  
кой-л почве (производственные О людей, дру-  
жеское О.) 2) Момент взаимосвязи всех явлении,  
категория в различных общественных науках -  
философии, социологии, экономике, психологии;  
различают общественные О., производственные  
О., нравственные О. и т. д. 3) (Психол.) субъек-  
тивная сторона отражения действительности,  
результат взаимодействия чел-ка со средой (фи-  
зической и социальной). Особый тип О. состав-  
ляют взаимосвязи между социальными общно-  
стями и их свойствами, возникающими в ходе  
совместной деятельности, О. можно квалифици-

55

решать соответственно сфере рассмотрения. Раз-  
личают: а) на уровне социальных общно-стей О. -  
классовые, национальные, групповые семейные;  
б) на уровне занятых в той или иной  
деятельностью' групп отношения

производственные, учебные, театральные; в) на  
уровне взаимосвязи людей в группах-О.  
межличностные; г) О. внутриличностные -напр.,  
эмоционально-волевые установки субъекта по  
отношению к себе, и пр. О. являются жизненной  
основой театрального и театрализованного  
действия. Они выражают оценку *предлагаемых  
обстоятельств,* сценического и праздничного  
действия. Выражение художественным способом  
своего О. к жизненным *проблемам* к *праздничному  
событию* является главной духовной задачей  
праздничного действия. В разработке сценария и  
режиссуре театрализованного действия следует  
точно определять какой тип О. отражается в  
данном эпизоде, в празднике в целом и выбирать  
соответствующие данному типу О.

*выразительные средства.* 4) (В театре) *вос-  
приятие* и взаимодействие актера с предметом  
таким образом, как если бы это был др. предмет  
(напр,, отнестись к куску газеты как к письму или  
к коробку спичек - как к лягушке и т. п.).

**ОТЧУЖДЕНИЕ,** *Очуждение.*

**ОФОРМИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО,** *Де-  
коративное иск-во.*

**ОЦЕ'НКА,** 1) определение цены кого-, чего-л.  
(напр., О. стоимости затрат на организацию  
праздника). 2) Установление степени, уровня,  
качества чего-н. (напр., О. уровня режиссуры  
праздник;!). 3) (Перен.) Мнение, суждение о цен-  
ности или значении кого-, чего-н. (напр., О. дея-  
тельности постановочной группы, оргкомитета,  
О. создавшееся положение. *Оценка факта).*

**ОЦЕ'НКА ФАКТА,** (в театре) в данную ми-  
нуту действия выраженное отношение (эмоцио-  
нальная *реакция)* актера *(персонажа)* к тому, что  
происходит на сцене, что является объектом  
*внимания* актера, при этом заранее известный  
*факт* актер воспринимает как неизвестный.  
Оценить факты и события пьесы, по Станислав-  
скому, значит, найти ключ для разгадки многих  
тайн "жизни человеческого духа" роли, найти в  
них скрытый внутр. смысл, степень их значения и  
воздействия, познать ту внутреннюю схему, к-рая  
определяет взаимоотношения людей.

Этапы актерского выстраивания О. ф.: 1) смена  
объектов внимания; 2) собирание признаков (от  
низшего к высшему), т. е. добывание,  
разыскивание, соединение, сопоставление примет,  
знаков, по которым можно узнать, определить  
какой-л. предмет, явление, действие, событие,  
поступок героев номера, сцены, спектакля;  
О. ф. - это зримое собирание признаков. 3) в  
момент установления высшего признака рожда-  
ется новое отношение и новая *цель;* 4) новая цель  
рождает новый *рит.м,* начинается новое действие,  
идет переход в следующее событие. Основное  
место О. ф. - на стыке умирания прежнего

события и развития нового. О. ф. может быть  
ожидаемой и неожиданной, мгновенной или бо-  
лее длительной. Если действие и/или отношение  
не изменяется, значит, О. ф. не произошло.  
Именно в оценках, т. е. в мотивировках цели,  
кроется идейное содержание сценического иск-ва,  
В театрализованном представлении оценить  
факт образно - это значит обнаружить в нем та-  
кую новизну, к-рая заставит зрителя иначе -  
глубже, взволнованнее - его воспринять, осмыс-  
лить и восчувствовать, это значит найти какие-л.  
сравнения, *метафоры-2, гиперболы-2* или сопос-  
тавить его с со своей судьбой, с судьбой своих  
близких или находящихся сию минуту в зри-  
тельном зале. *(Восприятие).*

**ОЧУЖДЕ'НИЕ,** отдаление *актера* от созда-  
ваемого на сцене *образа,* в отличие от сиюми-  
нутного переживания в образе. Комплекс прие-  
мов в иск-ве *(гротеск,* парадокс и др.), целена-  
правленно используемый для того, чтобы до-  
биться художественного эффекта, при к-ром изо-  
бражаемое явление предстает не привычным,  
очевидным, знакомым, а новым, незнакомым,  
"чужим". Понятие "эффекта очуждения" введено  
в эстетику Б. Брехтом, разработавшим его в своей  
театральной теории эпического театра и во-  
плотившим в драматургической практике. По  
Брехту, О . вызвав у субъекта восприятия "удив-  
ление и любопытство" новизной угла зрения,  
рождает активную позицию по отношению к  
очуждаемой действительности. *(Зонг),*

**ОЩУЩЕ'НИЕ,** i) отражение свойств объек-  
тивной реальности, возникающее в результате  
воздействия их на органы чувств и возбуждения  
нервных центров головного мозга, исходный  
пункт познания мира. Виды О. многообразны:  
осязательные, зрительные, слуховые, обонятель-  
ные, вибрационные, тактильные и т. д. 2) (Перен.)  
переживание, чувство (О. страха, острое О.  
обиды).

П

**ПА'ДУГА,** часть *одежды сцены,* полотнище,  
горизонтально подвешенное на штанге к верху  
сцены. Несколько планов П. образуют своеоб-  
разный "потолок" над сценической площадкой, к-  
рый зритель видит из зала- Количество падуг  
определяется количеством софитов.

По месту использования различают:  
подзор - первая П. сцены, П. также называют  
декоративную ткань, перекрывающую в ярусных  
залах верхнюю часть зеркала сцены; П  
портальную - арлекин, к-рая оформляет зеркало  
сцены и является частью интерьера зрительного  
зала и должна согласовываться по цвету и  
фактуре с его архитектурой, а также с портальной  
кулисой, с антрактным раздвижным и подъемно-  
опускным занавесами; П.

еплановые, находящиеся на условной границе  
между планами сцены. По технологии изготовления  
различают П.- со смывом П., набранная из  
нескольких слоев плотной ткани и используется в  
пейзажных картинах, чтобы назойливо не лезть в  
глаза зрителям; П.- кроны, создающие иллюзию  
крон деревьев изготавливающиеся аппликационным  
методом на тюле; т е н т - П., имеющая жесткий  
каркас, благодаря этому может подвешиваться  
горизонтально и наклонно. Сам тент изготавливается  
способом аппликации на сетке или тюле. Благодаря  
своей ажурности, он хорошо высвечиваются  
световой аппаратурой и создают естественные блики  
на декорациях и актерах. *(Техника сцены)*

**ПАМФЛЕ'Т** (англ, pamphlet), вид *фельетона в* к-  
ром высказывание о каком-л. явлении  
(преимущественно социально-политическом) или  
лице дается в резкой сатирической форме.

**ПА'МЯТЬ,** способность к воспроизведению  
прошлого опыта, одно из основных свойств нервной  
системы, выражающееся в способности длительно  
хранить информацию о событиях внеш. мира и  
реакциях организма и многократно вводить ее в  
сферу сознания и поведения. Выделяют процессы  
запоминания, сохранения и воспроизведения,  
включающие узнавание, воспоминание, собственно  
припоминание. Различают П. произвольную и  
непроизвольную, непосредственную и

опосредованную. кратковременную и

долговременную Особые виды П : моторная *(П.  
физических действии),* аффективная или *эмоцио-  
нальная П.,* образная и словесно-логическая.

**ПА'МЯТЬ ФИЗИ'ЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ**(беспредметные действия), способность актера, не  
имея в руках никаких предметов, ощущая их лишь с  
помощью своего воображения, проделать  
физические действия так же. как если бы эти  
предметы были у него в руках Упражнения на  
П.Ф.Д. тренируют у актера наблюдательность,  
*свободу мышц,* развивают чувство правды и веру.  
П.ф.д. - один из принципов иск-ва *пантомимы.*Беспредметные действия часто становятся приемом  
эстрадной выразительности, виртуозное исполнение  
беспредметных действий может стать основой  
любого эстрадного *номера.*

**ПА'МЯТЬ ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ,** *Эмоцио-  
нальная память,*

**ПАНОРА'МА** (< rp. pan - все и liofaina - вид), 1)  
вид пейзажной *.живописи,* чаше всего длинная  
картина больших размеров, помещаемая на стене  
специального круглого здания, в центре к-рого  
находится зритель. Благодаря разного рода  
вспомогательным средствам - освещению, звуко-  
вому оформлению, движущимся фигурам - дос-  
тигается иллюзия реального пространства по всему  
кругу горизонта. В 18 в. появляются разновидности  
П.: диорама - картины с объемным первым планом,  
охватывающие только часть круга горизонта;  
циклорама - длинные ленты с изображением, к-рое  
медленно перемещается

перед глазами зрителя; косморамы - где перво-  
начально демонстрировалось звездное небо. 2)  
Потешная П, *(раек-1).* 3) Панорамное кино - вид  
кинематографа, в к-ром фильм обычно снимают  
одновременно на три кинопленки и проецируют с  
трех киноаппаратов на изогнутый экран больших  
размеров. 4) Часть *одежды сцены,* живописный  
изобразительный фон, движущийся по дорогам,  
установленным на *дапьних планах* сцены,  
позволяющий создавать иллюзию перемещения  
(движения) неподвижных предметов (или  
актеров), находящихся на первых планах. Для  
создания иллюзии движения вверх или вниз ис-  
пользуют вертикальную П. *(Техника сцены).*

ПАНТОМИ'МА (< rp. pantomimes, букв, -все  
воспроизводящий подражанием), 1) в Древнем  
Риме - танцевальная сцепа, передающая со-  
держание *действия* и *эмоции* персонажей при  
помощи мимики, жестов, пластики, без слов. 2)  
Мимическое представление без слов (принцип  
"беззастенчивого молчания"), разновидность  
театрального иск-ва, в к-ром основные средства  
создания *образа - пластика, жест, мимика,* те-  
лодвижение и телоположения; иногда сопровож-  
дается музыкой, ритмическим аккомпанементом  
и др. Язык П. позволяет создавать как пластиче-  
ские образы, так и ассоциативные обобщения,  
образы-са-мволы. В П. соотношение содержания  
и формы достигается наибольшего взаимопро-  
никновения по сравнению с каким-л. другим  
иск-вом. Иск-во П. отличается от иск-ва *мима*тем, что это театр безмолвия с декоративным  
обозначением места действия, где реальный  
предмет становится символом, знаком, а  
характеры и действия выражаются посредством  
пластики или физических действий, обобщенно  
или конкретно. В. Э. Мейерхольд говорил, что «в  
этих безмолвных пьесах ... вскрывается для  
актеров и режиссеров вся сила первичных эл-тов  
театра: *сипа.маски,* жеста, движения и интриги»

Одна из особенностей П. - отточенность  
*формы,* четкость, графичность сценического ри-  
сунка, что, в свою очередь, отличает *оригиналь-  
ный жанр* в целом. П. строится на верном чувст-  
ве движения, основой к-рого является пластика в  
сочетании с *темпо-ритмо.м.* Но *образность* в П.  
должна преобладать над механическим воспро-  
изведением реальных человеческих действий.  
Здесь, как и в *танце,* необходимы художествен-  
ное обобщение, переосмысление жизненного  
материала, его переложение на *язык иск-ва.*Эмоциональному раскрытию образа, выражае-  
мому в пластике, помогает муз. драматургия и  
шумовое оформление. Разнообразие *вырази-  
тельных средств* рождает многообразие *жанров*П. *(буффонада, трагедия, гротеск,* лирико-  
философская драма, эпос, *плакат, комедия, бур-  
леск, эксцентрика* и др.). *(Режиссер по панто-  
миме, Действие психофизические, Поза, Движе-  
ние, Пауза, Шумы).*

**ПАРА'Д,** (фр. parade, < лат. раго, букв, готов-  
лю), 1) торжественное прохождение войск с бое-

вой техникой, физкультурных и др. коллективов  
по случаю официальных празднеств. 2) В цирке -  
торжественный выход на арену всех участников  
представления. 3) торжественное *шествие* массы  
людей, объединенных каким-л. общественным  
делом (П. физкультурников, марш-П. духовых  
оркестров).

Построение напр., военного П. осуществляет-  
ся по «коробкам». Форма одежды - парадная,  
утвержденного образца. *Ритуал* закреплен в во-  
енном Уставе, поэтому роль режиссера здесь  
сводится до минимума. П. войск состоит из трех  
частей: а) построение войск на плацу (площади) в  
линию или каре (в виде прямоугольников); б)  
объезд (обход) войск главнокомандующим, сда-  
ча-прием рапорта. Приветствие главнокоман-  
дующего войскам;: в) смотр войск • прохождение  
войск перед трибуной, где стоят руководители  
округа, города, государства На этом этапе под-  
ключается военная техника. Маршрут П. ограни-  
чивается рамками *площади.* Иногда на площади  
демонстрируются различные военные навыки,  
напр., приемы рукопашного боя и проч.

**ПАРК,** большой сад или насаженная роща с  
аллеями, цветниками и т. п. Искусственно орга-  
низованная пространственная среда, представ-  
ляющая собой синтез разных форм художествен-  
но-эстетической деятельности: садоводства, цве-  
товодства, *архитектуры, живописи* и отражаю-  
щее исторически определенный уровень культу-  
ры и национально-стилевые особенности садово-  
паркового иск-ва. R зависимости от выполняе-  
мых современными садами и парками сонно-  
культурных функций можно выделить следую-  
щие их типы: мемориальные П., П. культуры н  
отдыха, национальные *и* природные Л., спортив-  
ные, олимпийские, этнографические, зоо-, лесо-,  
гидро-П., детские П.. П.-выставки. Дли режиссе-  
ра П. - место проведения театрализованных  
представлений и праздников.

**ПА'РОД** (гр. parodos), I) в театре Древней  
Греции проход на орхестру между *амфитеатром*и скеной. 2) В древней античной *трагедии* и  
*комедии -* первая вступительная песнь хора.

**ПАРО'ДИЯ** (rp. parodia - пение наизнанку), 1)  
*жанр* в лит-ре, театре, музыке, на эстраде,  
содержанием к-рого является сознательная *ими-  
тация,* воспроизводящая в шаржировано преуве-  
личенном виде в шутливых, сатирических, иро-  
нических и юмористических целях характерные  
особенности оригинала (явления иск-ва или быта,  
индивидуальные манеры, целого *стиля,* на-  
правления, *жанра* или стереотипов речи, *игры,*поведения). 2) подражание, неосознанно иска-  
жающее образец; смешное, искаженное подобие  
чего-л..

Литературная и эстрадная П. имеют общую  
структуру: дружеский шарж (шуточная П.).  
исключающий негативное отношение к объекту,  
это - добрая насмешка, утрирование некоторых  
характерных черт пародируемого объекта, и  
сатирическая П., задачи к-рой разоблаче

ние или выявление скрытых отрицательных  
черт. Распространенные *приемы* пародирования -  
гиперболизация смешной черты объекта и дове-  
дение ее до *гротеска;* прием комического несо-  
ответствия - нагромождение понятий, обычно не  
связанных между собой или противоречащих  
друг другу; прием двойного пародирования, при  
к-ром пародируется непосредственно объект и  
условный, типизированный *персонаж,* каким  
является "автор" (напр., пародии В.  
Архангельского). *(Гипербола).*

**ПАРТЕ'Р** (фр. parterre < par no + terre земля),  
плоскость пола зрительного зала с местами для  
зрителей, расположенными параллельно *сцене,  
эстраде, экрану,* обычно ниже уровня сцены.

**ПАРТИТУРА** (ит. partitura, букв. - разделе-  
ние, распределение), 1) (В музыке) нотная запись  
многоголосного муз. произведения, в к-рой одна  
над другой даны в определенном порядке партии  
всех голосов. В П. для симфонических оркестров  
идут (сверху вниз): деревянные духовые, медные  
духовые, ударные и струнные смычковые- 2) (В  
театрализованном представлении) составная  
часть *режиссерской документации. (Муз. П.,  
Речевая П., Партитура динамика-статической  
проекции. Световая П., Партитура*

*режиссерская. Партитура физических дей-  
ствий).*

**ПАРТИТУРА МУЗЫКА'ЛЬНАЯ.** *Музы-  
кальная партитура.*

**ПАРТИТУРА ДИНА'МИКО-**

**СТАТИ'ЧЕСКОЙ ПРОЕКЦИИ** составная  
часть *режиссерской документации,* в к-роЙ фик-  
сируется последовательность включения видео-  
ряда в массовое представление.

В П. д.-с. п. указывают проекционную аппа-  
ратуру и технические средства, необходимые для  
воспроизведения видеоряда: количество кадр-  
проекторов, киноустановок, видеомагнитофонов,  
*экранов,* количество магнитофонов, усилителей  
(сквозных каналов), группы громкоговорителей  
на сцене и в зрительном зале. В П.д.-с п вначале  
указывается порядковый номер включения и тип  
проектора, с к-рого предполагается воспроизво-  
дить видеофрагмент Затем идет наименование  
этого фрагмента, напр., "портрет героя", "парад  
на Красной площади", "свадьба" и т. п. *и реплики*на включение. После реплики указывают звуко-  
вой план воспроизведения (группу громкогово-  
рителей) и технологический прием введения фо-  
нограммы: напр.. "резко", "плавно" и т. п. После  
этого следует реплика на снятие звука и техноло-  
гический прием его выведения - "плавно", "рез-  
ко", "до рекорда" и проч. Если необходимо, в  
примечании могут быть отмечены технологиче-  
ские особенности звукового сопровождения ки-  
нофрагментов (со звуком **или** без него) В тех  
случаях, когда видеофрагмент дается с "наплы-  
вом", т. е. один фрагмент вводится во время де-  
монстрации другого (воспроизведение с двух  
проекторов), в П.д.-с.п. делается запись с указа-  
нием порядкового номера включения. Жслатель-

>s

но вместе с П.д.-с.п. *иметь* экземпляр сценария.

Следя по его тексту за развитием действия,

*режессер по -динамика-статистической проекции*

*может более* уверенно вводить видеоряд в

представление. Пд -с.п. обязательно сверяется с

монтажным *листом* режиссера.

**ПАРТИТУРА СВЕТОВА'Я,** *Световая*

*партитура.*

**ПАРТИТУРА РЕЧЕВА'Я,** *Речевая партитура.*

**ПАРТИТУРА РЕЖИССЕРСКАЯ,** *Монтажный*

*лист.*

**ПАРТИТУРА ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ**Запись последовательности физических действий  
производимых актером при выполнении  
*упражнения, этюда* или при создании роли во  
времени и пространстве.

ПАУЗА (лат. pausa, < гр. pausis - прекращение,  
остановка), I) перерыв в пространстве или во  
времени. 2) (Муз.), перерыв в звучании одного,  
нескольких или всех голосов муз. сочинения; знак в  
нотном письме, обозначающий этот перерыв.  
3)Перерыв в течении речи. Различаются П.  
смысловая и ритмическая (в стихе). 4) (В театре)  
*выразительное средство* режиссера и актера.  
Психологическая основа заключается в переходе от  
одной установки к др., более сложной,  
продиктованной мотивом, непосредственно  
выражающим потребность. П. возникает при  
разрыве в воображении и смене мотивов,  
обнаруживая тем самым подтекст, *внутр. монолог,  
второй актерский план.* Именно при такой  
напряженности внутренней жизни, при предельной  
форме внутр. действия, *внеш.* средства  
выразительности исчезают, а сила *«лучеиспускания»*и *«лучевосприятия»* возрастает. В П., в момент  
интимного постижения себя, актер устанавливает  
контакт со зрителем на неосознаваемом уровне. П. -  
это такое действие без слов, на к-рое сознательно  
обращено внимание зрительного зала. П., в к-рой  
ничего не происходит. П., не положенная на ак-  
тивное действие, - пустое место. П. непременно  
падает на наиболее важные в жизни персонажа  
минуты, требующие напряженной работы мысли,  
воли, чувства. П. всегда принадлежит кому-то.  
Паузу получают, передают, держат, вручают,  
отбирают. П., не имеющая "хозяина", никем не  
взятая на себя, становится пустой, останавливающей  
действие.

П. подразделяются на авторские (сюжетные) и  
режиссерские (акцентирующие), к-рые может быть  
введены постановщиком и актером в зоне  
*импровизации.* Как структурный момент действия П.  
выполняет роль точки, вопроса, многоточия. Она  
может быть предусмотрена и автором, и реж-ром  
как *символ,* входящий в образ (напр., точки в  
финале "Бориса Годунова" и «Ревизора»), П.,  
предшествующая действию, подготавливает  
зрителя к восприятию действия предстоящего. П.,  
следующая за действием, суммирует и углубляет  
для зрителя полученное им впечатление от действия

свершившегося. П. в массовом действии, в кон-  
церте, представлении сосредоточивают внимание  
зрителей, создают напряжение внимания перед  
началом представления, концертного номера.  
Зрительно они смогут быть выражены в статич-  
ной живой картине *(мизансцене).* Особое внут-  
реннее напряжение имеет переходная П.в  
кульминации действия. Чередование внеш. дви-  
жения и переходных П. (в танце - танцевальных  
*поз* и танцевальных движений, в театре - *мизан-  
сцен)* создает пластический рисунок образного  
действия и его духовное напряжение. Л о г и  
ч е с к а я П. придает звучащей речи стройность и  
организованность, она в большинстве случаев  
совпадает со знаками препинания в письменной  
речи и подчиняется определенным законам.  
Ппсихологическая (художественная), одно из  
сильнейших средств выразительности. Она дает  
жизнь мысли, фразе и такту, стараясь передать их  
подтекст. Если без логической П. речь  
безграмотна, то без психологической она  
безжизненна. Психологическую П. называют  
красноречивым молчанием. Она подчиняется  
только законам ее внутр. художественного  
оправдания. Настоящая художественная П. всегда  
заполнена активной работой мысли,  
переживанием, никогда не бывает внутренне  
бездейственной, что выражается в излучении глаз  
актера- его позе, жестах: идущих от глубины  
души и выражающие ее сокровенные движения.  
Злоупотребление же психологической паузой  
останавливает действие. Из психологической П.  
нередко создаются целые сцены, к-рые назы-  
ваются «г а с т ро л ь н ы м и паузами» (Стани-  
славский). Она возникает тогда, когда актер в  
процессе работы накопил достаточный материал  
по *оценке предлагаемых обстоятельств,* когда  
ему абсолютно ясна линия действия, когда при-  
рода состояния *действующего лица* ему не только  
понятна, но он внутренне и внешне владеет ее  
*темпо-ритмом.* Умение выразить комплекс  
мыслей и чувств в П. целиком зависит от интен-  
сивности *«внутр. монологов»,* от беспрерывного  
хода мыслей, возникающих от оценки предла-  
гаемых обстоятельств.

5) (В режиссуре театрализованных представ-  
лений) П. - внеш. остановка *действия.* Это такое  
внешне статичное бессловесное внутреннее дей-  
ствие, на к-рое сознательно обращено *внимание.*Это момент разрядки зрительского напряжения  
или кульминационный момент внутр. перехода  
одного действия в другое. Начальная П. вводит в  
действие, переходные П. выражают внутреннее  
напряжение переломных моментов действия,  
финальные П. дают возможность осознать и  
закрепить впечатление от действия. Держать П. -  
значит держать внимание зрителей.

Различают также П. случайные («накладки»),  
к-рые возникают, если актер или ведущий не во  
время выходят на сцену, замешкавшись в  
кулисах или задержавшись в гримерной;

59

сознательные, употребляемые, напр.. конферансье  
для перестройки восприятие зала с одного вида  
иск-ва на другой, чтобы зрители успели  
«уложить» в своем ''воображении те образы,  
мысли, чувства, к-рые только что возникли у них;  
в ы н у ж д е н н ы е - П, не продиктованные  
какими-л. художественными соображениями.  
(Напр., по случайным причинам задерживается  
подготовка к выходу на сцену одного из  
исполнителей).

**ПЕ'РВЫЙ ПЛАН,** пространство от красной  
линии до первой пары кулис. П. п. допускает  
большую свободу движения и больший объем  
*композиции,* чем на *авансцене.* Если в постановке  
работает основной *занавес* или супер и по по-  
жарным условиям *декорация* не может заходить за  
красную линию, режиссер, чтобы не слишком  
«вырывать» актера из декорации, ограничивает  
пользование *просцениумом,* П. п. становится ос-  
новной плоскостью движения персонажей.

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ,** способность артиста  
внешне и внутренне принимать какой-л. новый  
ввд, *образ.* В русском театре, начиная с XIX в.,  
первыми утверждают иск-во П., ломая рамки  
*амплуа,* такие .выдающиеся актеры, как М. С.  
Щепкин, А.Е. Мартынов, А. П. Ленский. М. Г.  
Савина и др. А с возникновением Московского  
художественного театра и созданием *-системы  
Станиславского* в театральном иск-ве  
окончательно утверждается принцип неповтори-  
мости *художественного образа.*

П. - один из путей создания художественного  
образа на эстраде. Но П. артиста драматическчго  
театра не равнозначен П. артиста эстрадного;  
Время спектакля позволяет актеру прожить  
жизнь героя с развитием характера и всеми  
изменениями, обусловленными *событийным  
рядом* целой пьесы. На эстраде это П.  
происходит мгновенно. Такую своеобразную  
форму П. называют *трансформацией. (Грим,  
Жест. Поза, Костюм).*

**ПЕРЕЖИВА'НИЕ,** *Иск-во переживания*

**ПЕРИПЕТИИ** (< гр. peripeteia), 1)  
неожиданное обстоятельство, вызывающее  
осложнения, внезапная перемена в жизни 2)  
Сюжетные повороты действия, в к-рых б-ба идет  
с переменным успехом в пользу одной или др.  
противоборствующей стороны. П. имеют свои  
*внутр конфликты,* микроконфликты,

кульминации Система П. по восходящей линии  
ведет к центра развития действия - *кульминации.*

**ПЕРСОНА'Ж** *(<* лат. persona - маска, лицо).  
1) (в лит-ре и иск-ве) художественный образ чел-  
ка, совершающего поступки в определенной си-  
туации. В отличие от повествователей и лириче-  
ских героев в лит-ре, а также носителей эмоций.  
запечатленных в музыке и хореографии. П по-  
мимо переживаний наделен определенным  
внешним обликом и чертами поведения. Своею  
рода П. могут становиться и образы животных,  
растений, фантастических существ, уподобляе-  
мых человеку. В составе П. можно выделить ду-

ховное ядро личности, идейную позицию, круг  
жизненных интересов, эмоциональный мир, во-  
левую энергию, формы сознания и поведения.  
Черты П. обладают разной мерой определенно-  
сти: одни из них получают непосредственное  
воплощение в визуальном изображении или пря-  
мом словесном обозначении, др. же присутству-  
ют в художественном произведении косвенно, в  
качестве апелляции к воображению зрителей и  
читателей, входя в воспринимающее сознание в  
виде необязательных ассоциаций. П. образуют  
своего рода систему, к-рая является центром ху-  
дожественного построения, важнейшим аспектом  
композиции По значимости и занимаемому в  
произведении сценического иск-ва месту П.  
делятся на главные, второстепенные и внесцени-  
ческие П. (лишь упоминаемые по ходу действия).  
Система П. содержательно значима и воплощает  
идею произведения. Как синоним термина «П.»  
нередко используется словосочетание «дейст-  
вующее лицо»

2) (В театрализованном представлении) П  
является носителем какой-то одной черты изо-  
бражаемого типа личности (смелость, мужество  
или, напротив, подлость, предательство и т *л.).*либо какой-то обобщенной идеи, каким он при-  
ходит на сцену - таким и уходит. Т. о., сценарист  
стремится к проработке не драматургии *сюжг-  
та~3,* а драматургии мысли. Отсюда возникает  
совсем иная природа создания типического *об-  
раза- 4.* Здесь действует скорее образ-плакат,  
образ-аллегория, образ-символ-^, *образ-маска,*Их существование подчинено иным законам чем  
персонажей в пьесе.

**ПЕРСОНИФИКАЦИЯ** (< лат persona

личность и faceie - делать), наделение исполни-  
теля определенным *характером-3* и  
характерностью, *т. о.* превращая его в  
определенный *персонаж-2. (Олицетворение).*

**ПЕРСПЕКТИВА** (фр. -perspective, лат. рег-  
spicio - ясно вижу) 1) иск-во изображать на  
плоскости трехмерное пространство в соответст-  
вии с тем кажущимся изменением величины,  
очертаний, четкости предметов, к-рое обуслов-  
лено степенью отдаленности их от точки наблю-  
дения. 2) Вид, картина природы с какого-н отда-  
ленного пункт, наблюдения, видимая даль. 3) (В  
театре) расчетливое, гармоничное соотношение и  
распределение частей при охвате всего целою -  
пьесы и роли. Зная П роли, актер может расста-  
вить нужные акценты, сознательно построить  
«архитектуру» своего *смысла,* расчетливо рас-  
пределить свои собственные силы, разумно ор-  
ганизуя себя в спектакле. «Большое физическое  
действие, передача большой мысли, переживание  
больших чувств и страстей, создающихся из  
множества составных частей, наконец, целый  
акт, целая пьеса - говорил К. С. Станиславский. -  
не могут обходиться без П. и без конечной цели  
*(сверхзадачи).*

**ПЕ'СНЯ,** род словесно-муз. иск-ва: жанр во-  
кальной музыки (народной и профессиональной),

основанной на реализации выразительных воз-  
можностей человеческого голоса, вокальной ин-  
тонации, "мелодизированной речи". Большинство  
П отличает развитая мелодика. Муз. форма П как и  
ее поэтическая форма, обычно куплетная или  
строфическая. *Классификация* П.: по своим  
социально-практическим функциям и жизненному  
предназначению - обрядовые, трудовые, плясовые,  
застольные, религиозно-культовые и т. л; по  
содержанию и по обращенности к определенным  
классам, социальным и возрастным группам, по  
тематике - лирические, шуточные, патриотические,  
политические, революционные и т. д.; по  
особенностям бытования и распространения -  
домашние, концертные, эстрадные, массовые,  
являющиеся ведущей жанровой разновидностью  
современного профессионального и

самодеятельного песенного творчества по  
исполнительскому составу (по характеру  
исполнения) - сольные, ансамблевые, хоровые, с  
инструментальным сопровождением и без него. В  
некоторых песенных жанрах обнаруживается  
тенденция к преобладанию декламационное™,  
поэтического слова над муз. и *выразительными  
средствами* (шансон, П. современных бардов), в  
др. - к усилению моторно-ритмического начала  
(П.-марш, танцевальная П , шлягер). В русской и  
французской музыке 19 в. авторскую П. обычно  
называли романсом. *Мелодии* многих народных  
песен стали основой профессиональных  
*композиций.*

**ПИРОТЕ'ХНИКА** (< гр. рут - огонь + техника),  
отрасль техники, связанная с производством п  
применением огневых составов и снаряжаемых ими  
изделий (ракет, снарядов), напр , для *фейерверков-  
I.* Основа осветительных составов - двойная смесь:  
порошок из металла (магния, алюминия, их  
сплавов) и окислителя - NaNOs или Ba(NO3)2.

**ПЛАН** (< лат. planum - плоскость). 1) чертеж, в  
условных знаках детально изображающий на  
плоскости (в масштабе) небольшой участок ме-  
стности или сооружение (напр. П. сцены, П  
зрительного зала, П. поля *стадиона).* 2) Условная  
зона, пролегающая по всей ширине сцены *(Нулевой  
П. сцены. Второй (сценический) П., Третий* /7.,  
*Дальний П.)* 3) Горизонтальный разрез или вид  
сверху какого-л сооружения или предмета (напр.,  
П, *декораций).* 4) Заранее намеченный  
определенный порядок, последовательность, в  
изложении чего-л. (напр., пьесы, замысла и т. п. 5)  
*Замысел,* предусматривающий ход, развитие чего-  
л.: осуществления какой-л. *программы,*выполнения работы, проведения мероприятий  
(напр., *П.-сценарии. Композиционно-*

*постановочный П., Постановочный П.). 6)* На-  
меченная на определенный период работа с ука-  
занием ее целей, содержания, объема, методов,  
последовательности, сроков выполнения (напр., /7.  
*подготовки* и П. проведения праздника). 7)  
Размещение объектов на изображении - передний,  
средний, задний П. и их размеров - круп-

ный, мелкий П. (напр., П. кинематографический).  
8) Духовный «багаж» чел-ка-героя, сценического  
персонажа. *[Второй (актерский)* П.] .

**ПЛАН ВТОРО'Й (АКТЕТСКИЙ),** *Второй*

*(актерский) план.*

**ПЛАН ВТОРО'Й (СЦЕНИЧЕСКИЙ),** *Вто-  
рой (сценический) план.*

**ПЛАН ДА'ЛВНИИ,** *Дальний план.*

**ПЛАН КОМПОЗИПИО'ННО-ПОСТАНО'-  
ВОЧНЫЙ,** *Композиционно-постановочный*

*план.*

**ПЛАН 0'БЩИЙ,** *план.*

**ПЛАН ПЕ'РВЫЙ,** *Первый тан.*

**ПЛАН ПОДГОТОВКИ,** составная часть  
*режиссерской документации,* заранее намечен-  
ная система мероприятий при подготовке спек-  
такля, праздника, театрализованного представле-  
ния, предусматривающий порядок, последова-  
тельность, сроки выполнения работ, а также лиц,  
ответственных за конкретный участок работы.

**ПЛАН ПОСТАНО'ВОЧНЫЙ.** *Постановоч-  
ный план.*

**ПЛАН-СЦЕНАРИЙ,** составная часть *ре-  
жиссерской документации,* схематичное изло-  
жение драматургического *замысла* театрализо-  
ванного представления, праздника. Первый офи-  
циальный документ в подготовке массового  
мероприятия. Его разрабатывают *главный  
режиссер* и *сценарист,* а утверждает заказчик  
(Социальный заказ). П -с. включает в себя  
названия эпизодов, их краткое содержание или  
описание документального и художественного  
материала, использованного в каждом из  
эпизодов. В своем содержании он несет две  
функции: творческую и организационную. П -с.  
дает ответы на три главных вопроса: «Где  
будет?», «Что и как будет?» и "Что для этого  
надо?»). Важность этого документа в том. что он  
открывает фронт работ по непосредственной  
подготовке представления.

В первой части П.-с. дается подробное описа-  
ние места проведения, указывается разметка ос-  
новной сценической площадки, более подробно  
описывается трансформация сцены, непосредст-  
венно связанная с замыслом постановки, идея ее  
художественного оформления. Во второй части  
кратко, но ярко излагаются идейно-тематическая  
и постановочная основы сценарно-

режиссерского *замысла,* закладывается идея пла-  
стического решения, основы муз. и художест-  
венного решения постановки, более подробно  
раскрываются главные (ударные) эпизоды, на к-  
рых держится идейно-тематическая и постано-  
вочная основы представления. Третья часть П.-с  
оформляется в виде приложений: предваритель-  
ный расчет участников представления поэпизод-  
но, предварительный расчет основного оборудо-  
вания и инвентаря, предполагаемый состав глав-  
ной режнссерско-постановочной группы. На этой  
основе производится предварительная экономи-  
ческая оценка представления, принимаются наи-  
более объективные решения и планируется рабо-

61

та по подготовке представления. *(План подго-  
товки, Композиционно-постановочный план).*

**ПЛАН СЦЕ'НЫ** условный участок сцены,  
расположенный параллельно рампе. Сцена раз-  
деляется на несколько планов: *авансцена, нулевой  
П. с-, первый П.* с., *второй (сценический) план,  
третий П. с., арьерсцена, (Техника сцены).*

**ПЛАН СЦЕНЫ НУЛЕВО'Й,** *Нулевой план  
сцены.*

**ПЛАН ТРЕТИЙ** *Третий план.*

**ПЛАНШЕТ СЦЕ'НЫ** (фр. planchette - до-  
щечка). Пол сцены.

**ПЛА'СТИКА** (гр. plastike - лепка), 1) строе-  
ние материального тела (природного, в т. ч. че-  
ловеческого, или искусственного), непосредст-  
венно доступное живому созерцанию. 2) (В иск-  
ве) осязательные качества *гармонии* художест-  
венной формы, согласованность и плавность  
движений и *жестов,* органическая слитность  
внеш. и внутр. развития действия, в широком  
смысле - эмоциональная художественная выра-  
зительность, гармония, изящество, «прелесть  
важной простоты» (А. С. Пушкин). *(Пластика  
тела. Пластический синхрон. Пластический об-  
раз, Пластические иск-ва).*

**ПЛА'СТИКА ТЕ'ЛА,** выражение внутренней  
свободы в физическом поведении чел-ка. Она  
достигается способностью целесообразно  
распределять движение, достигать мускульной  
свободы, т. е. такого состояния организма, при к-  
ром каждое движение затрачивает столько мус-  
кульной энергии, сколько это движение тела  
требует. Требование точной меры мускульной  
энергии для каждого движения и для положения  
тела в пространстве - основной закон *пластики.*Задача режиссера - подчинить пластику актера  
стальному *ритму* мизансцены и при этом обес-  
печить полнейшую свободу движения внутри  
каждой ритмической единицы.

**ПЛАСТИЧЕСКИЕ ИСКУССТВА,** виды  
иск-ва, произведения к-рых существуют в про-  
странстве, не изменяясь и не развиваясь во вре-  
мени, и воспринимаются зрением. Называются  
также пространственными иск-вами. П. и. делят-  
ся на изобразительные иск-ва *(живопись,  
скульптура, графика),* воспроизводящие реаль-  
ный мир, и неизобразительные иск-ва *(архитек-  
тура, декоративно-прикладное иск-во.* художе-  
ственное конструирование), служащие созданию  
материально-предметной среды жизни чел-ка.

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЛИ'НИЯ** зримое, ком-  
позиционно законченное выражение органиче-  
ской свободы и непрерывности художественного  
движения, его гармонической *цельности.*

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЛИ'НИЯ,** линия разви-  
тия законченной художественной формы, выра-  
женная в линии рисунка, движения, в развитии  
сценического или массового театрализованного  
действия, органическая непрерывная линия раз-  
вития выразительных средств отображающих  
внутр. смысл поступка, сцены, эпизода.

**ПЛАСТИЧЕСКАЯ ФО'РМА,** зримое, ося-  
заемое выражение образного *содержания* худо-  
жественного произведения.

**ПЛАСТИЧЕСКИЙ О'БРАЗ,** зримое (слы-  
шимое, звуковое) чувственно ощутимое выраже-  
ние смыслового и духовного содержания худо-  
жественного произведения, массового действия.  
П. о. - динамическая конструкция, где каждый эл-  
т находится в соответствии и взаимодействии с  
др., а значит и со всей конструкцией в целом,  
определяющей роль, место и функцию данного  
эл-та. Таким эл-том, в отличие от драматургии  
театра, может быть *песня,* драматический отры-  
вок, *пантомима, монолог, танец,* фарсовая сцен-  
ка, т. е. *-номер.* А методом сцепления, «сборки»,  
конструирования из номеров целостного пред-  
ставления является *монтаж.*

**ПЛАСТИЧЕСКИЙ РИСУНОК РО'ЛИ,**образный рисунок движений актера, выражаю-  
щий характер персонажа *(Жест, Поза. Сцениче-  
ский ракурс).*

**ПЛАСТИЧНОСТЬ** (< гр plastikos - годный  
для лепки, податливый), 1) ) Способность при-  
нимать под воздействием внеш. сил и сохранять  
определенную *форму.* 2) Соразмерность, вырази-  
тельность, гармоничность. 3) Плавность, гиб-  
кость.

**ПЛОЩАДЬ,** 1) часть плоскости, ограничен-  
ной замкнутой ломанной или кривой линией. 2)  
Незастроенное большое ровное место (в городе,  
селе), от к-рого обычно расходятся в разные сто-  
роны улицы. Для режиссера - место проведения  
представления, праздника

**ПОВТОР РИТМИЧЕСКИЙ,** *Ритмический  
повтор.*

**ПОД ОТКРЫТЫМ НЕ'БОМ ТЕАТР.** *Те-  
атр под открытый небом.,*

**ПОДТЕ'КСТ.** (в лит-ре (преимущественно в  
художественной), в драме, номере равговорного  
жанра) внутр., скрытый, отличный от прямого  
значения высказывания смысл, к-рый восстанав-  
ливается на основе контекста с учетом ситуации  
В театре, на эстраде П. раскрывается актером  
посредством *интонации, паузы, мимики, жеста.***ПО'ЗА** (фр. pose), положение тела в статике.  
П. определяется полом (мужчина или женщина),  
физическими данными, физическим состоянием  
(диктуемым внутренними и внешними предпо-  
сылками, в т ч и *костюмом),* объектом и крутом  
*внимания,* центром тяжести в различных частях  
тела, предметом, к-рый держит человек, малым,  
средним или большим кругом движения, жестом.  
К. С. Станиславский говорил, что на сцене при  
каждой принимаемой П. или положении тела  
существуют три момента: 1) излишнее  
напряжение, неизбежное при каждой новой П. и  
при волнении от публичного выступления; 2)  
механическое освобождение от излишнего на-  
пряжения с помощью контролера; 3) обоснова-  
ние или оправдание П.

**ПОЛИТИЧЕСКОЕ ОБОЗРЕ'НИЕ,** *Обо-  
зрение политическое.*

62

**ПОЛИЭКРА'Н,** *Проекция.*

**ПОЛОВИК,** часть *одежды сцены,* ткань,  
покрывающая *планшет* полностью или частично. П.

может быть однотонным или цветным. П. позволяет  
имитировать пол в различных помещениях (напр., в  
замках, квартирах, офисах), поверхность земли (напр..  
траву, камни, разъезжую дорогу) и т. д. В последние  
годы в качестве П. используют пластиковые  
покрытия. *(Техника сцепы)*

**ПОЛУСПИННАЯ МИЗАНСЦЕ'НА,**

сценический *ракурс,* основное назначение к-рого -  
полностью сосредоточить внимание зрителя на  
главном *объекте,* открытом лице партнера, и '  
дополнить картину полуспинной позой первого. В П.  
м. закрыто лицо актера, но иногда именно это и  
требуется. *Пластика тела* приобретает особую  
красноречивость и вместе с тем какую-то  
таинственность. Зрителю предоставляется

возможность до фантазировать, что выражают в этот  
момент лицо и глаза актера. Остановка в повороте  
полуспиной тоже выразительна по *позе* и  
используется в основном в двух случаях: если надо  
подчеркнуть таинственный или зловещий оттенок  
этой остановки или, наоборот, если момент остановки  
персонажа не несет никакой смысловой нагрузки, а  
требуется для композиционного равновесия всей  
картины. Переход и уход персонажа полуспиной по  
диагонали отличается скромностью, простотой,  
недосказанностью.

**ПОЛУФА'С (ТРУАКА'Р)** сценический *ракурс,*обладает большими возможностями видоизменения.  
Эта поза достаточно красноречива, раскрыта, читаема  
для зрителя и удобна для прямого и косвенного  
общения с партнером. Вольно стоящие ноги и с  
тяжестью тела преимущественно на одной из них,  
ракурс корпуса и определенным поворот головы - все  
это может передать сложный *подтекст* позы.  
Переход по сцене в П. (движение по диагонали  
сцены) одна из ценнейших мизансценических  
возможностей.

**ПОЛЯ'НА,** луг, небольшое ровное пространство  
среди леса. П. может быть использована как игровое  
*пространство,* напр., при организации фольклорного  
праздника, конкурса туристические песни и т. п.

**ПОЛЯРНОСТЬ,** принцип *композиции,*

сформулированный М. Чеховым. Он выражается в  
том, что начало (сразу или постепенно) превращается  
в конце произведения в свою противоположность. П.  
создает напряжение развития действия в пьесе, в  
спектакле, в театрализованном представлении, где в  
каждом моменте существует противостояние  
полярных сил, противодвижение от начала к концу и  
от конца к началу,

**ПОМОЩНИКИ РЕЖИССЕРА,** группа к-рые во  
время *репетиций-2* и театрализованного

представления обеспечивают своевременную подачу  
*номеров,* выход и уход участников со сцены - в ы п у  
с к а ю щ и е. П. р. работают под непосредственным  
руководством *ассистента* режиссера. Обычно  
количество П.р. оп-

ределяется числом выходов на сцену (правая,  
левая, задняя сторона сцены и т. *л),* к которым  
добавляется еще один помощник - *ведущий* теат-  
рализованного представления. В задачу выпус-  
кающих входит и организация порядка за кули-  
сами (соблюдение тишины, проверка наличия  
необходимого реквизита и т. п.). При необходи-  
мости определяются и др. помощники: следящие  
за своевременным приходом коллективов и ис-  
полнителей на сцену и их уходом после испол-  
нения номера за пределы сценического про-  
странства, по компьютерному обеспечению, по  
сувенирам и реквизиту, по работе с реальными  
героями и т. п.

**ПОРТА'Л** (< лат., porta - дверь, ворота, вход),  
архитектурная арка, обрамляющая зеркало  
сцены. Непосредственная задача П - обрамление  
сцены, маскировка хода *занавеса* и скрытие пер-  
вого *софита.* Размеры рамы зависят от *зеркала  
сцены* и ширины зрительного залп. Боковые П.  
должны быть достаточно широкими, чтобы за  
них уходила пола занавеса, и группа актеров  
могла за ними приготовиться для выхода. За ка-  
менным П, находятся обычно порталы раздвиж-  
ные. Сдвигаясь, они, если это необходимо, су-  
жают зеркало сцены.

**ПОСЛЕДЕ'ЙСТВИЕ,** духовное влияние ус-  
ловной праздничной *игры* на повседневную жиз-  
ненную деятельность *ее участников -* жизненные  
стремления и поступки, к-рые вызваны празд-  
ничным событием.

**ПОСТАНОВОЧНАЯ ЧА'СТЬ** структурное  
подразделение театра, обеспечивающее художе-  
ственно-техническую строну постановки. П. ч.  
работает под непосредственным руководством  
художника-оформителя, возглавляется заведую-  
щим и объединяет в себе художника по свету,  
реквизитора, костюмера, машинистов и рабочих  
сцены, радистов, электриков и т. п. *(Заведующий  
постановочной частью, Постановочная группа).***ПОСТАНОВОЧНАЯ ГРУППА,** *Организа-  
ционные структуры праздника.***ПОСТАНОВОЧНОЙ ГРУППЫ ДИ-**

**РЕ'КТОР.** *Директор постановочной группы.*

**ПОСТАНО'ВОЧНЫЙ ПЛАН,** форма  
фиксации основных эл-тов режиссерского  
*замысла.* П. п называют также режиссерской  
разработкой, режиссерской *экспликацией.* В П. п.  
указывается прогнозируемая аудитория, мотивы  
выбора и социально-педагогическое значение  
отмечаемого события, определение темы  
представления, праздника. Жизненная *идея,  
конфликт-2,* действенное содержание

постановки *(сверхзадача, сквозное действие,  
режиссерский ход,* общее композиционное  
построение, *событийный ряд,* эпизодное  
построение), приемы театрализации

*документального действия* и *реальных героев,  
жанр,* смена *атмосфер,* пространственное и  
сценографическое решение постановки, опорные  
и главные *мизансцены, монтажный лист* поста-  
новки, состав *постановочной группы, план под-  
готовки* постановки и *график репетиций.* В за-

**63**

висимости от формы представления или праздника,  
его масштабов какие-то эл-ты П. п. могут опускаться  
или иметь специфический характер.

**ПОСТУПОК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,** *Ху-  
дожественный поступок,*

**ПОТРЕБНОСТЬ,** исходная форма *активности*живых существ. Динамическое образование,  
организующее и направляющее познавательные  
процессы, *воображение* и поведение - основная  
движущая сила развития человека. Благодаря П  
жизнь приобретает целенаправленность, и либо  
достигается удовлетворение П., либо предотвра-  
щается неприятное столкновение со средой. Живое  
массовое театрализованное действие рождается лишь  
в том случае, когда оно отвечает подлинным  
жизненным П. людей, к-рые являются его  
участниками. Уже на стадии первоначального  
*замысла* сценарист и реж-р должны точно уяснить и  
почувствовать, каким хотят видеть люди свой  
праздник в данном месте, в данной жизненной  
общественной *ситуации,* что они ожидают от  
праздничного действия, в каком виде *праздничного  
общения* хотят участвовать. Задача сценариста и реж-  
ра воплотить эту жизненную потребность

*участников* в сценарном замысле и в режиссерском  
*решении,* выразить в них особенности места и  
времени проведения данного театрализованного  
действия и личных жизненных интересов той группы  
людей, к-рые участвуют в *праздничном событии.*

Любое искусственное навязывание смысловых  
театрализованных решений, не соответствующих  
реальным духовным потребности людей, вызовет  
"неприятное" столкновение участников с  
театрализованной средой л разрушит живое развитие  
праздничного действия В то же время реж-ру следует  
учитывать главную s.p.m яичную П. чел-ка -  
ожидание необычного, неожиданного. Праздничное  
действие должно удивлять и радовать неожиданным  
чудесным преображением привычной будничной  
среды и привычных будничных форм *общения*людей.

**ПОХО'ДКА,** поступь, манера ходить. Ис-  
пользуется как составная часть характеристики  
*образа.* П. может быть принята за основу приема и  
хода эстрадного *номера-3.* Напр., в миниатюре  
"Походка" А. И. Райкин, продемонстрировав П,  
разных людей (от трудолюбивых и бездельников до  
беспощадного шага фашизма) наглядно показал, что  
за такой простой и обыденной вещью, как П., могут  
стоять огромные темы, такие, как жизнь и судьба  
целого человечества.

**ПРА'ВДА и BETA,** *Вера и правда.***ПРА'ЗДНИК,** форма эстетической и художе-  
ственной деятельности, включенная непосредственно  
в ткань социокультурной реальности. Массовый  
праздник переводит на язык игровых правил  
наиболее существенные переломные моменты  
человеческой жизни. Он отличается широким  
активным и творческим участием масс,  
рассредоточен на обширной территории, пред-  
полагает одновременное возникновение, наличие

64

+многих очагов художественного действия, где  
каждый из *его участников* может выбрать свое

праздничное действие. Праздничное игровое

общение включает в себя как неотъемлемую часть

- зрелище - представление.

*Классификация* П. может быть проведена по  
нескольким основаниям. I) По времени  
проведения: а) периодически отмечаемые (напр..  
День победы. Олимпийские игры) и непе-  
риодические, обусловленные моментом (напр.,  
начала крупного строительства, презентация  
фирмы), б) стабильные (напр , Рождество) и под-  
вижные (напр.. Пасха), в) календарные - летние  
(День Ивана Купалы), осенние (Праздник уро-  
жая), зимние (Новый год), весенние (Маслении-  
ца), 2) пространственная масштабность: а)

местные, локальные праздники,

распространенность к-рых ограничена, б)  
региональные праздники республик, города,  
села, улицы (напр.. Праздник Севера), в)  
национальные (напр.. Праздник Русской березки,  
татарский Сабантуй, Фестиваль финно-угорских  
народов), г) государственные (напр.. День Кон-  
ституции, День независимости), д) международ-  
ные (напр.. Олимпийские игры. День породнен-  
ных городов и т.п.); 3) по  
вероисповеданию - светские (день рождения, день  
совершеннолетия) и религиозные (день ангела,  
конфирмация и т.д.), к-рые различаются по  
конфессиям (православные, католические,  
буддистские, иудейские и т. д.): 4) по видам  
человеческой деятельности и сферам бытия:  
общественно-политические (1 Мая, 9 Мая, 8  
Марта, и г. п.), профессионально-трудовые (дни  
профессий, проводы на пенсию), природно-  
экологические; (Проводы зимы, Новый год, День  
птиц. День охраны окружающей среды), семейно-  
бытовые (дни рождения, совершеннолетия,  
свадьбы, новоселье и т. д), историко-культурные н  
праздники искусств (праздники спортивные,  
праздники улиц, домов, праздник духовой музы-  
ки, песни и танца, книг и т. д.). *(Праздник улицы,  
Драматургия массового праздника. Участник  
представления, праздника. Организационные  
структуры праздника, Праздничная ситуация.  
Праздничность}.*

**ПРАЗДНИК УЛИЦЫ,** *Улица.*

**ПРАЗДНИКА (ДЕЙСТВИЯ) МА'ССОВОГО  
ДРАМАТУРГИЯ,** *Драматургия массового  
праздника (действия).*

**ПРАЗДНИКА, ПРЕДСТАВЛЕНИЯ**

**УЧА'СТНИК,** *Участник представления,*

*праздника.*

**ПРАЗДНИКА СТРУКТУРЫ ОРГАНИ-  
ЗАЦИОННЫЕ,** *Организационные структуры  
праздника.*

**ПРА-ЗДНИЧНАЯ СИТУА'ЦИЯ,** сущест-  
вующая в широкой массе людей потребность  
именно в этом, а не в другом праздничном дей-  
стве.

**ПРАЗДНИЧНОСТЬ** 1) насыщение своего отдыха  
новыми впечатлениями, художественными

открытиями, - положительными эмоциями. 2)  
Отличительная черта эстрадного иск-ва, выражающая  
в оригинальности, разнообразии, «легкости»  
развлекательности, жанровой раскованности,  
удивлении неожиданным. П. может быть создана и за  
счет внешней зрелищности: игры света, смены  
живописных задников, изменением на глазах  
зрителей формы *сценической площадки*

**ПРЕДДЕ'ЙСТВИЕ,** *действие-3.* предшествующее  
началу сценического или массового

театрализованного действа. В режиссуре театрали-  
зованных представлений и массовых праздников - это  
включение жизненной деятельности людей в  
подготовку праздничной *игры,* создание таких  
*игровых условии,* к-рые привлекают людей к  
праздничному действию, создают настроение,  
психологическую установку для перехода в  
праздничную игру. *(Активизация аудитории).***ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА,** все то,  
что предлагается актерам принять во внимание при  
**их** творчестве: *фабула* пьесы, *события,* эпоха, время  
и место действия, условия жизни, актерское и  
режиссерское понимание пьесы, *мизансцены,  
декорации, костюмы, сценические эффекты* и проч.  
П. о. являются предположением, вымыслом  
воображения. Они продолжают творчество, начатое  
магическим *«если* бы». В массовом действе,  
происходящем в реальной среде, П. о. становятся  
конкретные жизненные ситуации, возникающие по  
ходу действия.

**ПРЕДМЕТ БОРЬБЫ,** нес го, что необходимо  
*персонажу* для осуществления его *сквозного действия*(конкретная вещь, отношение партнера, знание,  
умение, подтверждение какой-то мысли и т. п.). П. б. -  
предмет *конфликта,* опредмеченная *цель,* на которую  
направлено действие исполнителя. П. б., как правило,  
находится в руках партнера, и *персонажу* приходится  
проявлять инициативу, чтобы им овладеть. Владелец ;  
П. б. при этом находится в обороне или активном  
*Контрдействыи.* Для организаторов массового К  
праздника, представления опредмеченной целью  
может выступать улыбка аудитории, ответ зала на  
вопрос, желание участников вступить в игру,  
осуществить какое-л. реальное действие и т. п. П.б.  
присутствует в *репризе, эпизоде, номере, сцене,* в  
целом представлении и т. д. В зависимости от  
*характера* персонажа, задач эпизода или  
представления в целом меняется и П. б. Чем больше  
препятствий встречает исполнитель на пути  
овладения П. б., тем разнообразнее *приспособления-3*он должен искать и проявлять большую активность в  
достижении поставленной цели, что, в свою очередь,  
влияет на динамику спектакля, *представления-3.***ПРЕДСТАВЛЕ'НИЕ,** 1) образ ранее воспринятого  
предмета (сцены, события, явления), возникающее на  
основе их припоминания (П. памя-

ти, воспоминание), а *также образ,* создаваемое  
продуктивным *воображением;* высшая форма  
чувственного отражения в вале наглядно-  
образного знания. П. бывают зрительные, слухо-  
вые, обонятельные, тактильные и др. 2) Теат-  
ральный *спектакль.* 3) Художественное *зрелище,*сосредоточенное на определенной игровой пло-  
щадке и предполагающее разделение участников  
действия на зрителей и исполнителей. П. является  
составной частью праздника.

П. условно делятся на клубные и массовые. К  
наиболее распространенным клубным П.  
(происходящим на закрытых площадках) относят  
тематический вечер, театрализованный *концерт,*агитационно-художественное представление,  
*литературно-муз. композицию* и т. п. Под мас-  
совыми представлениями понимаются *мани-  
фестации,* концерты-митинги, *инсценировки* или  
тематические сюжетные постановки на *площа-  
дях, стадионах* и других открытых пространст-  
вах, позволяющих вмещать многочисленные  
группы участников и массы зрителей. По своему  
характеру также различают П. поэтическое -  
жанр театрального представления, литературную  
основу к-рого составляют не драматические, а  
поэтические произведения и

монументальное - отличающиеся значи-  
тельностью социального содержания, обобщен-  
ностью форм, крупным масштабом, величест-  
венностью и мощностью исполнения. П. могут  
быть сюжетные (напр., елочные представления  
для детей) и бессюжетные (по логике развития  
целостного образа представления). Для  
раскрытия обобщенных и значительных понятий  
чаще всего используется театрализованное П.  
В его сценарии может содержаться  
документальный материал, к-рый подается в  
художественно-образной форме. *(Искусство  
представл ения).*

**ПРЕДСТАВЛЕНИЕ -ТЕАТРАЛИЗО'ВАН-  
НОЕ МА'ССОВОЕ,** *Массовое театрализован-  
ное представление.*

**ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ИСКУССТВО,** *Иск-во  
представления.*

**ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, ПРАЗДНИКА**

**УЧА'СТНИК,** *Участник представления, празд-  
ника.*

**ПРЕЗЕНТА'ЦИЯ** (< лат. praesentatio), пред-  
ставление обществу чего-л. нового (товара, услу-  
ги, художественного произведения и т. п.). Вид  
рекламы, в к-рой производитель (или его пред-  
ставитель) вступает в непосредственный контакт  
с потенциальным потребителем. В последнее  
время П. носят массовый характер, облекаются в  
художественную *форму* и нуждаются в режис-  
серской разработке.

ПРЕЛЮ'Д(ИЯ) (< лат. praeludere - сыграть  
прежде, наперед), I) вступление к какому-л. муз.  
сочинению или небольшая самостоятельная пье-  
са, главным образом, для клавесина, фортепиано,  
органа. Создаются циклы П. и фуг, а также одних  
П. 2) Вступление, введение, предвестие чего-л..

65

3) (В театре) события, происходившие с данным  
*персонажем* до изображаемого на сцене момента.  
П. помогает актеру войти в *атмосферу* по-  
следующей сиены. П. создается исходя из *пред-  
лагаемых обстоятельств* пьесы и *характера*действующего лица.

**ПРИЕ'М,** 1) Собрание приглашенных лиц  
(обычно у официальных лиц) в честь кого-чего-  
и.. П. может быть составной частью праздника и  
нуждается в режиссерской разработке. 2) От-  
дельное действие, движение. 3) Способ в осуще-  
ствлении чего-л. *(Режиссерский П.).* 4) Частный  
случай метода. *(Троп). 5)* Средство перевода ре-  
жиссерского *замысла* в *решение.* Это способ пе-  
ревода материала одного *вида иск-ва* в др.: лите-  
ратуры (пьесы) - в сценическое (спектакль). Это  
может быть, напр., «П. двойного существования»  
("Горе от ума" - Г. Товстоногова), «шутовского  
действа» («Тиль» - М. Захарова), «хорового ска-  
за» ("Леди Макбет Мценского уезда» -А.  
Гончарова). П. - не самоцель. Критерием ор-  
ганичности и оригинальности П. для конкретной  
постановки является верность *сверхзадаче.*

В *условном* и *эпическом театре* особенно яр-  
ко выражена композиционная роль приема. П.  
ритмических контрастов, напр.. используется в  
нескольких аспектах: при подаче текстового ма-  
териала, в пластике *мизансцен,* ритмическом ри-  
сунке *танца,* смена *ритмов* одного и того же  
несколько повторяющегося куска. Постановка  
может быть решена приемом *гротеска.* Прием  
открытого озвучания действия состоит в том, что  
актер, исполняющий роль "шумового оркесгра",  
не отвлекая на себя внимание зрителя, с помо-  
щью различных приспособлений озвучивает фи-  
зические действия основного исполнителя, к-рын  
выполняет их на память.

Способ существования П. - его самоосущест-  
вление в *режиссерском ходе. {Драматургический  
прием, Монтажные приемы. Прием возврата к  
исходному положению, Прием обратного  
действия. Прием прямого действия. Прикры-  
тие).*

**ПРИЕ-М АССОЦИАТИВНОГО ПО-  
СТРОЕ'НИЯ О'БРАЗА,** *Ассоциация.*

**ПРИЕ'М ВОЗРА'ТА К ИСХОДНОМУ  
ПОЛОЖЕ'НИЮ,** один из способов, позволяю-  
щих реж-ру *по спорту* наиболее рационально  
организовать действие большой массы участни-  
ков сначала на схемах *композиционно-  
постановочного плана,* а затем на репетициях  
театрализованного представления на *стадионе.*П. в. и. п. применяется в том случае, когда по-  
становщик оказывается перед фактом невозмож-  
ности дальнейшей разработки *композиции,* когда  
затруднен логический переход к следующему  
фрагменту *композиции* или заранее задумано  
несколько сложных тематических или орнамен-  
тальных рисунков, следующих друг за другом и  
т. п. Как методический, П, в, и. п. применяется и  
в репетиционной работе с участниками на поле  
стадиона, т. к. облегчает освоение ими нового

рисунка из исходного построения. *(Разметка,  
Графический метод. Прием обратного действия,  
Прием прямого действия).*

**ПРИЕ'М ДРАМАТУРИ'ЧЕСКИЙ,** *Драма-  
тургический прием.*

**ПРИЕ'М КОНТРАСТНОГО ПО-**

**CTPOE'HBW О'БРАЗА,** *Контраст.*

**ПРИЕ'М О'БРАЗНЫЙ,** *Образный прием.*

**ПРИЕ'М ОБРАТНОГО ДЕЙСТВИЯ,** один из  
способов, позволяющих реж-ру *по спорту*наиболее рационально организовать действие  
большой массы участников сначала на схемах  
*композиционно-постановочного плана,* а затем на  
репетициях театрализованного представления на  
*стадионе.* П. о. д. характеризуется тем, что по-  
становщик разрабатывает *композицию* построений  
и перестроений на схеме в обратной после-  
довательности по отношению к действиям уча-  
стников на поле стадиона. В этом случае поста-  
новщик начинает разработку не с выхода участ-  
ников, как это происходит в действительности, а с  
исходного построения участников массового  
номера. Особенно эффективен данный прием,  
когда начало эпизода включает тематическое  
построение. В целом П. о. д. позволяет наиболее  
целесообразно расставить участников во всех  
построениях, включенных в начало эпизода: от  
выхода участников и до массового номера. *(Раз-  
метка, Графический метод. Прием прямого дей-  
ствия, Прием возврата к исходному положению).*

**ПРИЕ'М ПРЯМОГО ДЕЙСТВИЯ,** один из  
способов, позволяющих реж-ру *по спорту* наи-  
более рационально организовать действие большой  
массы участников сначала на схемах *компо-  
зиционно-постановочного плана,* а затем на репе-  
тициях театрализованного представления на ста-  
дионе. П. и. д. характеризуется разработкой по-  
строений и перестроений на схеме в той же по-  
следовательности, в какой они будут выполняться  
участниками на поле. Как правило, он применяется  
при разработке массового номера. Постановщик  
вычерчивает на схеме сначала исходное  
построение участников массового номера, а затем  
последовательно, находя логические и наиболее  
красочные переходы от одного рисунка  
построения к другому, следует до конца номера.  
*(Разметка, Графический метод. Прием обратного  
действия. Прием возврата к исходному по-  
ложению).*

**ПРИЕ'М РЕФРЕ'НА,** *Рефрен.*

**ПРИЕ'МЫ МОНТАЖА',** *Монтажные*

*приемы.*

**ПРИЗ,** (фр. prix), награда, присуждаемая по-  
бедителю в каком-л. состязании.

**ПРИКРЫТИЕ,** отвлечение внимания зрителей  
от слабых сторон *номера.* Прежде чем выбрать  
прием прикрытия, реж-ру следует разобраться,  
почему тот или иной номер оказался  
неубедительным в контексте др. номеров (невы-  
годное место для номера в концерте, дело в самих  
исполнителях или в драматургии номера и

**66**

и т.д.) Наиболее распространенный и  
результативный прием П. связан с игровыми  
приспособлениями, актерскими задачами, когда  
игровое поведение исполнителей на сцене  
прикрывает, их несовершенные вокальные данные,  
построен на том, что движение на сцене сильнее,  
нежели звучащее слово или вокал, которые  
подаются, как правило, в статичных *.мизансценах,  
(Монтаж номеров).*

**ПРИ'НЦИП** (< лат. principium - начало, основа)  
1) основное исходное положение какой-л. теории,  
учения, науки, мировоззрения, политической или  
общественной организации. 2) Руководящая идея,  
основное правило деятельности *(Принципы  
композиции).* 3) Внутреннее убеждение чел-ка,  
определенное его отношение к действительности,  
нормы поведения (напр., П. отношений режиссера  
и исполнителя). 3) Основа устройства или  
действия какого-л. прибора, машины, установки и  
т. п. *(напр., лазера),*

**ПРИ'НЦИПЫ КОМПОЗИ'ЦИИ,** основные  
Правила построения формы сценического  
произведения. К ним относятся: *ритмические  
волны, ритмические повторы, полярность,  
трехэлементность* (М. Чехов).  
**ПРИСПОСОБЛЕНИЕ.** 1) предмет, всякое  
устройство, при помощи или посредством к-рого  
производится какая-л. работа, действие. 2) Вообще  
- прибор или механизм. *(Техника сцены).* 3) (В  
актерском иск-ве) составная часть *сценической  
задачи,* отвечающая на вопрос «к а к? при помощи  
чего?» актер выполняет поставленную цель,  
намеченное действие. Т.е, большое действие  
(напр., «выпытать») реализуются через мелкие  
действия (напр., подойти к партнеру,  
поприветствовать, взять за плечи, посадить и т.д.).  
П. это почти всегда физические действия,  
открывающие чувства, раскрывающие *характер-3*персонажа.

**ПРИСТРО'ЙКА,** I) расположение где-н., около  
чего-л.. 2) Средство воздействия на партнера по  
общению, выбор вариантов поведения. Различают  
пристройки физические, словесные, мимические, а  
также П. «сверху», «снизу», «на равных».

**ПРОБЛЕМА** ( ip. problema задача,

задание), сложный теоретический или  
практический вопрос, задача, требующие  
разрешения, исследования. *(Проблемная*

*ситуация. Тема).*

**ПРОБЛЕ'МНАЯ СИТУАЦИЯ** (< гр terna -  
задача, задание и лат. sitoatio - положение). 1)  
осознание какого-л. противоречия в реальной  
действительности, для разрешения которого  
индивид *(драматург, сценарист, режиссер)* или  
коллектив *(актеры,* исполнители, участники  
представления) должны найти и использовать  
новые себя средства и способы деятельности. 2)  
Конфликтные обстоятельства, связанные с  
разрешением важного жизненного вопроса. П. с.  
определяет жизненную тему, *сценарный ход*массового театрализованного действа.  
**ПРОГОН** *Репетиция/прогонная.*

**ПРОГРА'ММА** (< гр. programma - объявле-  
ние, распоряжение), подробный перечень *номе-  
ров-^, действующих лиц* и *исполнителей,* а также  
организаторов театрализованного представления.  
Чаще всего оформляется в виде отдельного лист-  
ка или двойной открытки. Может носить характер  
приглашения, быть составной частью *афиши* и т.  
п. *(Анонс, Информация о номере. Концертная  
программа).*

**ПРОГРА'ММА КОНЦЕРТНАЯ,** *Концерт-  
ная программа.*

**ПРОГРАММЫ КОНЦЕРТНОЙ КРИ-  
ТЕ'РИИ СОСТАВЛЕНИЯ,** *Критерии состав-  
ления концертной программы.*

**ПРОДЮ'ССЕР** (англ, producer, от produce -  
производить), доверенное лицо творческой орга-  
низации (напр., кинокомпании, шоу-группы),  
осуществляющее идейно-художественный и ор-  
ганизационно-финансовый контроль над поста-  
новкой *-зрелища* и поэтому в значительной мере  
решающий вопросы подбора кадров (творческих  
и технических), отвечающий за соблюдение сме-  
ты и сроков подготовки и проведения зрелища. В  
роли П. выступают *также режиссеры, актеры,  
сценаристы.*

**ПРОЕКЦИЯ,** *(<* лат. projectio, букв. - выбра-  
сывание вперед), изображение  
пространственных фигур на плоскости (или на  
какой-л. другой поверхности *экране).*Различают динамическую П. (кино- и  
видеофильмы) и статическую (диафильмы,  
слайды, диапозитивы, фотографии).

П. используется в постановочной практике  
двумя методами: 1) репродуктивно-  
объяснительный, суть к-рого заключается в  
изложении, разъяснении, подчеркивании, вну-  
шении. Зрителю концентрированно излагают  
какую-л. полезную информацию, дополненную,  
усиленную демонстрацией каких-л. кадров, вы-  
зывающих у зрителя ощущение их подлинности  
и достоверности; 2) проблемно-

ситуационный метод призван максимально  
активизировать зрителя, формировать у него  
стремление к соучастию в предлагаемых обстоя-  
тельствах.

Приемы использования П. в театрализован-  
ных представлениях: 1) живой фон для номера  
(напр., пейзаж, орнамент, живопись, на фоне к-  
рых танцуется хоровод или кинокадры звездного  
неба, на фоне к-рого исполняется песня); 2)  
плавный перевод действия в новую плоскость за  
счет вытеснения одного изображения другим; 3)  
стоп-кадр, позволяющий на мгновение  
остановить действие, акцентировать момент,  
выхватить ту или иную деталь, лицо героя; 4) в  
качестве документального свидетельства,  
подтверждающего или отвергающего смысл  
происходящего на сцене; 5) расширение границ  
номера, места действия (напр., во время  
исполнения песни о Фестивале вдет монтаж  
стремительно сменяющихся кадров танцующей,  
смеющейся молодежи - уча-

67

стников Всемирного фестиваля молодежи и сту-  
дентов); 6) «латерна м а г и к а» - сочетание  
исполняемого номера на сиене с крупными планами  
этого же номера на экране, или выходы - уходы  
действующих лиц с экрана на сцену, со сцены на  
экран, требующий специальных досъемок. Наиболее  
сложный во времена кино, этот прием сегодня  
достаточно легко выполним, благодаря  
видеотехнике, 7) полиэкран, т.е. использование  
нескольких экранов, расположенных в разных  
местах сцены, что позволяет реж-ру перебрасывать  
изображение с одного экрана на другой,  
одновременно проецировать разные П. 6) *т е н е в ой  
театр. (Партитура динамика-статической  
проекции. Режиссер по динамика-статической  
проекции, Техника сцепы).*

**ПРОИЗВЕДЕНИЕ,** Создание, продукт труда,  
творчества. *(Целостность художественного  
произведения).*

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ ХУДО'ЖЕСТВЕН-НОГО  
ЦЕЛОСТНОСТЬ,** *Целостность художественного  
произведении.*

**ПРОЛОГ** (< гр. pro logos - вступление), 1)  
Начало чего-л., вступление к чему-л.: к основному  
изложению литературного произведения, к  
театральному или муз. спектаклю, к концерту,  
празднику и т. п. (противоположное - *эпилог).* В П.  
может быть рассказ о событиях, предваряющих и  
мотивирующих основное действие, или разъяснение  
художественного замысла, эстетического кредо  
автора. 2) (В театре, театрализованном  
представлении) обращение к зрителям, эпиграф,  
*завязка,* начальный эпизод, в к-ром сообщается о  
задачах представления. Цель П. -подготовить  
зрителей к восприятию спектакля,

театрализованного действия.

**ПРОСТОЕ ФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ,** *внеш.*и *внутр.* телесные двигательные акты (процессы),  
сознательно регулируемые актером и направленные  
на достижение цели. П. ф. д. предполагают  
сознательную ориентировку по отношению к цели,  
как в речевом плане, так и в плане представления  
*(воображения).* Физическими действиями называют  
такие действия, к-рые имеют целью внести то или  
иное изменение в окружающую чел-ка  
материальную среду, в тот или иной предмет и для  
осуществления к-рых требуется затрата  
преимущественно физической (мускульной)  
энергии. Исходя из этого определения, к данному  
виду действий следует отнести все разновидности  
физической работы (пилить, строгать, рубить,  
копать, косить и т. п.); действия, носящие  
спортивно-тренировочный характер (грести,  
плавать, отбивать мяч, делать гимнастические  
упражнения и т. п.); и, наконец, действия,  
совершаемые чел-ком по отношению к др. человеку,  
на сцене •• по отношению к своему партнеру  
(отталкивать, обнимать, привлекать, усаживать,  
укладывать, выпроваживать, ласкать, догонять,  
бороться, прятать, выслеживать и т. п.) П. ф. д.  
могут осуществляться как средство выполнения  
психической

задачи (т. е. быть *приспособлением)* н параллельно с  
психической задачей.

**ПРОСТРА-НСТВА СЦЕНИЧЕСКОГО**

**КОМПОЗИ'ЦИЯ,** *Композиция сценического*

*пространства.*

**ПРОСТРАНСТВО ИГРОВОЕ,** *Игровое*

*пространство.*

**ПРОСТРАНСТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ,**

*Сценическое пространство.*

**ПРОСТРАНСТВО ВРЕМЕННОЕ,** *Временное*

*пространство.*

**ПРОСТРАНСТВО РЕА'ЛЬНОЕ,** *Реальное*

*пространство.*

**ПРОСТРАНСТВО ТЕАТРА'ЛЬНОЕ,** *Те-  
атральное пространство.*

**ПРОСЦЕНИУМ,** 1) пространство передней  
сцены, находящееся в толщине *портала* и соеди-  
няющееся с авансценой. *I) Авансцена.*

**ПРО'ФИЛЬ ЧИ'СТЫЙ,** *Чистый профиль.*

**ПРОЦЕ'ССИЯ,** *Шествие.*

**ПСИХИ'ЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ** имеет целью  
воздействие на психику (чувства, сознание, волю)  
чел-ка. Объектом воздействия может быть не только  
сознание др. чел-ка, но и собственно сознание  
действующего. Именно при помощи, главным  
образом, Д. п. и осуществляется та борьба, к-рая  
составляет существенное содержание всякой роли и  
всякой пьесы. К данному виду следует отнести такие  
действия, как просить, объяснять, убедить, упрекнуть,  
пошутить, утешать, отказать, потребовать, обдумать  
(взвесить, оценить), в чем-то признаться, кого-то о  
чем-то предупредить, удержать, позволить,  
побранить, последить и т. п. (Ср., *Простое  
физическое действие, Психо-физическое. действие).*

**ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ТЕА'ТР,** тип *театра,* в  
к-ром образность воздействует на зрительное  
восприятие предельно достоверным и оправданным  
*переживанием* события в *предлагаемых  
обстоятельствах,* иллюзорно приближенных к

жизненным. Зритель сопереживает героям

спектакля, вместе с ним ищет пути решения их  
проблем. Чем больше потребности, мотивы, поступки  
*героя* привлекают зрителя, чем глубже его  
переживание и более конкретна идентификация себя с  
ним, тем глубже и многозначнее сопереживание и  
большего художественного эффекта достигает  
*образность* в П. т.

**ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ,**

взаимосвязанный процесс двух неразрывных сторон,  
где целесообразное *простое физическое действие*рождает *психическое,* ибо всякое физическое есть  
психическое и во всяком психическом есть  
физическое. Всякое *психическое действие,* имея своей  
непосредственной, ближайшей задачей определенное  
изменение в сознании (психике) партнера, в конечном  
счете стремится, подобно всякому физическому  
действию, вызвать определенные последствия во  
внешнем, физическом поведении партнера.

**68**

**ПУБЛИКА** (< лат. publicus - общественный), 1)  
лица, находящиеся где-н. в качестве зрителей,

слушателей, пассажиров и т. п., а также вообще -  
люди, общество (Театральная П., читающая П.,  
гуляющая П.) 2) Социально-психологическая  
общность потребителей иск-ва, связанных собой и  
художниками многообразными отношениями по  
поводу иск-ва и через него; неотъемлемое звено  
художественной культуры общества, благодаря к-  
рому и посредством к-рого реализуются  
социальные функции иск-ва. П. - активный  
участник художественного процесса, борьбы  
вкусов, направлений, *стилей.* Структура П.  
включает исторически подвижную

противоречивую дифференциацию ее по  
внехудожественным (классовым, социальным,  
политическим, мировоззренческим, этническим,  
демографическим, образовательным) и собственно  
художественным параметрам (предпочтение  
определенных видов, направлений, отдельных  
произведений искусства; господствующие  
художественные установки, типы восприятия,  
оценки, идеалы, нормы и проч.) В формальном  
отношении П. может быть реальной и  
потенциальной, организованной и диффузной,  
стабильной и ситуативной.

**ПУНКТУ А'ЦИЯ** - «знаки препинания» в ми-  
зансценических фразах. Они подчиняются не  
формальным правилам, а смыслу, и служат, одной  
цели - выразить суть происходящего, помочь  
зрителям лучше воспринять его.

**Точка** - итоговый пластический штрих перед  
занавесом или затемнением. Точка - всегда  
остановка. Завершая сценический период -  
событие, она дает время для оценки его. Важные,  
значительные, события требуют больших,  
заметных точек. Малые - малых. Точка - это также  
и безупречный связующий знак между двумя  
мизансценами (напр., соединить точкой два  
перехода на сцене - значит завершить первый из  
них нек-рой успокоенностью, утверждением).  
Точки внутри актов - точки-провокации. Мнимые  
окончания, ложные точки кажутся логично завер-  
шающими ход событий. Но потом происходит  
какая-л. неожиданность на самом-то деле тоже  
мнимая, кажущаяся, хотя логично была  
подготовлена. Точка в конце постановки - это  
действительный конец. Точка по смыслу может  
быть и знаком препинания.

Запятая удерживает на стыке пластических  
фраз определенную незавершенность,

неустойчивость, намекает на смысловую связь  
между ними.

**Двоеточие в** конце первого куска пластически  
обозначает предстоящее пояснение, назидание,  
хорошо применимо в комедийных и водевильных  
сценах. **Восклицание** - эмоциональный результат,  
куска, в к-ром выражается особая пораженность,  
немыслимое удивление, невероятное, какое-н.  
саркастическое возмущение и т. д **Знак вопроса**ставится в конце мизансценического предложения  
и заключает вопрос,

рассчитанный на непосредственное получение  
ответа.

**Многоточие** выражает недосказанность, что в  
мизансцене выразительно, но и коварно.  
Несколько многоточий подряд создают интона-  
цию жеманной чувствительности или ложной  
многозначности.

Тире - люфтпауза, это как бы на секунду  
замершее действие. Прием емкий, употребляемый  
в самых различных ситуациях.

**ПЬЕ'СА** (фр. piece), 1) небольшое инстру-  
ментальное муз. сочинение лирического или  
виртуозного характера (напр., ноктюрн, таран-  
телла, сборник пьес для баяна). 2) Драматическое  
произведение для театрального представления. П.  
обычно является художественным обобщением  
множества судеб, событий и фактов. Многое  
здесь строится на художественном *вымысле.* В то  
же время в ряде пьес наблюдается обратная кар-  
тина - опора на документальный материал  
("Почтовый роман". "Записки княгини Волкон-  
ской" и др.). Но в *драматургии* театра, в сравне-  
нии с драматургией театрализованного представ-  
ления, это исключение, а не правило.

**РАДИОВЕЩАНИЕ,** одно из средств массо-  
вой информации (массовой коммуникации).  
Осуществляется через радиоцентры и принима-  
ется на радиовещательные приемники. Особен-  
ность Р. - симультанность- мгновенная передача  
на большое расстояние звукового образа  
события, к-рое протекает именно сейчас, в  
данное время, вездесущность - одновременная  
информация сразу многочисленной рас-  
средоточенной аудитории и программность  
вещания - объединение отдельных произведений  
в единый системно организованный процесс  
социальной информации. На базе

полифункциональных коммуникативных систем  
развились новые техногенные иск-ва - радиоиск-  
во и телеиск-во. Радиоиск-во, синтезирующее  
вербальный, муз. и шумовой языки, с успехом  
используется при организации и проведении  
массовых действ: создание на радио фонограмм,  
проведение радиомостов, радиогазет, радиоре-  
портажей, использование радиомикрофонов ис-  
полнителями. Радио - основная форма управле-  
ния массовым действом (радиосвязь между  
службами, радиоуправление *художественным  
фоном в* стадионных представлениях и т. п.).  
**РАЕ'К,** 1) потешная *панорама,* вид площадного  
развлечения на ярмарках до начала 20 в.:  
ящик с двумя отверстиями (снабженными впере-  
ди увеличительными стеклами) для демонстрации  
зрителям различных картинок, изготовленных по  
принципу панорамы. Показ сопровождался  
пояснениями *раешника,* различными ко-  
мическими прибаутками. Приемы Р. использу-  
ются в современных театрализованных пред-

69

ставлениях и народных *гуляниях* 2) (У стар.)  
верхний ярус зрительного зала (галерка).

**РАЕ'ШНИК,** 1) дед-раешник (балаганный  
дед), один из участников балаганного *представ-  
ления-!* в России, зазывающий публику с балкона  
*балагана ~* т. н. *рауса. Т)* Участник балаганного  
представления, пояснявший показ картинок (по-  
тешной панорамы) в райках.

**РА'УС,** 1) балкон *балагана.* 2) В 17-18 в. *про-  
лог* к балаганному представлению, вынесенный  
на площадь: выкрики зазывал, перекличка труба-  
чей, трели балалаечников.

**РАЗВИТИЕ ДЕ'ЙСТВИЯ** процесс перехода  
сценического действия от одного качественного  
состояния к новому качественному состоянию  
(от простого к сложному, от низшего к высшему,  
от медленного к более динамичному и наоборот),  
это также переход от одного события (эпизода,  
номера) к др. и повышение напряженности  
действия до его *кульминации* и *финала.* Р. д.  
характеризуется *темпо-рит.мо.м.* В результате  
композиционно-цельного Р. д. и активности  
участников праздника, театрализованного пред-  
ставления создается\* целостное эмоциональное  
впечатление о смысле события, создается *образ  
события* и *образ общения.*

**РАЗВЛЕЧЕ'НИЕ,** занятие, времяпрепровож-  
дение, доставляющее удовольствие (напр., мас-  
совые Р.). 2) То, к чему относятся несерьезно:  
шутка, *пера,* игрушка, смех, забава, потеха.

**РАЗВЛЕКАТЕЛЬНОСТЬ,** свойства всех  
разновидностей *иск-ва-2,* вызывающее эстетиче-  
ское сопереживание, игру чувств зрителя, дос-  
тавляя ему духовное удовольствие. Развлека-  
тельный - доставляющий только *развлечение,* без  
глубокого *содержания,* (Ср., *Занимательность).*

**РАЗВЯ'ЗКА,** 1) завершение какого-л слож-  
ного, запутанного дела. 2) Заключительная часть  
драматического или литературного произведе-  
ния, сюжетного хода театрализованного пред-  
ставления, а также вообще конец, 3) Разрешение  
главного противоречия, *конфликта.* Р. связана с  
нравственным эффектом, к-рый в большей сте-  
пени важен для зрителя. В Р. зритель делает для  
себя какие-л. выводы.

**РАЗДЁРЖКА,** часть *одежды сцены,* пред-  
ставляющее собой полотнище, разделенное на  
две половины, к-рые могут, как *занавес,* расхо-  
диться в разные стороны; замыкает средний или  
последний план *кулис.*

**РАЗМЕТ,** ритмическая, единица стиха, соот-  
ношение ударных и безударных слогов или рит-  
мических единиц в муз. такте.

**РАЗМЕТКА,** нанесение на поверхность бу-  
маги, а затем на поле *стадиона* точек, позво-  
ляющих разрабатывать рисунки построения уча-  
стников *.массовых сцен* и четкое их выполнение.  
Практика показывает, что оптимальной для мас-  
совой постановки на стадионе является Р. 2x2  
метра. В зависимости от размеров футбольное  
поле может вместить от 48 - 56 отметок по фрон-  
ту и от 33 до 36 точек в глубину. Для Р. исполь-

зуются специальные метки, похожие на  
канцелярские кнопки, только значительно  
больших размеров (диаметр шляпки 12 см, длина  
штыря 10-14 см). Важно, чтобы Р. была очень  
точной по фронту, в глубину и по диагонали, т. к.  
от этого зависит четкость рисунков и качество  
действия всей массы участников. Р. нумеруется  
по первым линия точек горизонтально (слева  
направо) и вертикально (снизу вверх) Получается  
система координат, с помощью к-рой можно  
легко определить место нахождение любого  
участника на поле стадиона. Существуют два  
метода разработки композиционно-

постановочного плана: *графический .метод и  
фотомакетный метод. (Прием обратного  
действия, Прием прямого действия, Прием  
возврата к исходному положению)*

**РА'КУ'РС** (< фр. raccourci, букв. - сокраще-  
ние), 1) (в живописи, графике и рельефе) изо-  
бражение фигуры или предмета в *перспективе,* с  
сильным сокращением удаленных от зрителя  
частей. 2) (В киносъемке) изображение объекта с  
различных точек зрения неподвижной или дви-  
жущейся кинокамерой, точка зрения камеры,  
создаваемая путем наклона или подъёма оптиче-  
ской оси аппарата при съёмке; активный прием  
операторского иск-ва для построения изобрази-  
тельно-монтажной *композиции* фильма. Р. помо-  
гает выразить взгляд *героя* или *автора* на собы-  
тие. 3) (В драматургии) точка зрения, с к-рой  
автор сценария рассматривает *проблему. (Сцени-  
ческий ракурс).*

**РА'КУ'РС СЦЕНИ'ЧЕСКИЙ.** *Сценический  
ракурс.*

**РА'МПА** ('фр. rampe), низкий барьер вдоль  
*авансцены,* закрывающий от зрителей освети-  
тельные приборы, направленные на сцену.

РАССКАЗ, 1) метод репетиционной работы.  
*(Репетиция).* 2) Художественное повествова-  
тельное прозаическое произведение небольшого  
размера. В театре отображение действительности  
происходит посредством сиюминутного воспро-  
изведения процессов жизни. На эстраде - путем  
Р. о процессах жизни: о событиях, о мыслях, о  
чувствах чел-ка, рассказом иногда театрализо-  
ванном, но лишь в определенной мере. Свойства  
Р.: а) возможность свободно оперировать про-  
шедшим, настоящим и будущим временем и  
пространством, «сжимать» и «растягивать» про-  
цессы жизни; б) возможность сделать достояни-  
ем слушателей внутреннюю жизнь героя; в)  
включение в Р. словесных оценок и комментари-  
ев автора или *лирического героя,* от лица к-рого  
он ведется.

Разновидностью Р. является

инсценированный Р. В нем каждый исполнитель  
оценивает происходящее с т. зр. своего героя,  
либо «перевоплощаясь в автора», комментирует  
поведение партнера, либо делает авторский  
описательный текст своим внутренним  
монологом. В процессе перехода от актерского  
самочувствия в диалоге к функции рассказчика в

71

сурой самой жизни, и в этом главная особенность  
профессии режиссера.

**РЕЖИССЕР ПО ЗВУКУ.** *Звукорежиссер.*

**РЕЖИССЕР ПО КИНО',** член *постановоч-  
ной группы,* совместно с *главным реж-ром* опре-  
деляет, какие кино", видео", фотодокументы бу-  
дут использованы по сценарию, составляет *пар-  
титуру динамика-статической проекции,* под-  
бирает и монтирует материал, осуществляя кон-  
такты с *телевидением,* кино- и видеоцентрами,  
определяет количество технических исполните-  
лей (операторов и монтажеров) и руководит их  
работой: следит за качеством аппаратуры, при-  
нимает необходимые меры по ее ремонту, про-  
водит *репетиции* и праздник. Если на представ-  
лении предполагается присутствие TV, то он с  
режиссером телевидения согласовывает техниче-  
ские особенности показа документального мате-  
риала, после проведения праздника, возвращает  
использованные материалы их владельцам.

**РЕЖИССЕР ПО ПАНТОМИ'МЕ,** член по-  
становочной *группы,* в чьи обязанности входит  
отбор пантомимических *номеров,* проведение  
репетиций, а также создание пластических, пан-  
томимических связок между номерами и эпизо-  
дами, и, если нужно "живого занавеса". Работает  
совместно с *главным балетмейстером,*

**РЕЖИССЕР ПО СПОРТУ,** член *постано-  
вочной группы,* отвечающий за осуществление  
той части театрализованного представления, к-  
рая связана со спортивными номерами. Особенно  
велика роль Р. по с. в физкультурно-спортивных  
праздниках и театрализованных представлениях  
на *стадионе.*

**РЕЖИССЕРА АССИСТЕ-НТ.** *Ассистент  
режиссера.*

**РЕЖИССЕРА ФУНКЦИИ,** *Функции ре-  
жиссера.*

**РЕЖИССЕРСКАЯ ГРУППА. I**) группа  
людей, создаваемая *главным реж-ром* при орга-  
низации масштабной художественной акции  
(особенно праздника), в к-рой за каждым эпизо-  
дом закрепляется свой режиссер, создающий, в  
свою очередь, *постановочную группу.* 2) Члены  
постановочной группы, осуществляющие режис-  
серские функции: *режиссер по пантомиме, ре-  
жиссер по спорту,* режиссер по видео и т. а, а  
также режиссеры эпизодов.

**РЕЖИССЕРСКАЯ ДОКУМЕНТАЦИЯ,**

обоснование режиссерского *-замысла,* зафикси-  
рованное на бумаге. К Р. д. относятся *план-  
сценарии, сценарий, эскизы* оформления сцены,  
зала, *костюмов,* планировки сценического дей-  
ствия *(опорные мизансцены), монтажный лист,  
муз. партитура, партитура динамика-  
статистической проекции, световая партитура,  
монтировочный лист, график репетиций,* список  
*постановочной группы,* смета затрат на  
художественно-постановочную часть, инструк-  
ции для ряда технических исполнителей.

**РЕЖИССЕРСКАЯ ПАРТИТУРА,** *Мон-  
тажный .чист.*

**РЕЖИССЕРСКАЯ СИТУА'ЦИЯ,** игровая,  
жизненная *ситуация,* к-рая создается сценарным  
и режиссерским *ходом* и включает в театрализо-  
ванное действие зрителей и реальных героев. В  
*сценарии* и *режиссерском замысле* программи-  
руются игровые ситуации будущего действа.  
Само праздничное театрализованное игровое  
общение исполнителей и зрителей происходит в  
самый момент праздника и вызывается теми иг-  
ровыми ситуациями, к-рые созданы реж-ром и  
организаторами празднества.

**РЕЖИССЕРСКИЙ АКЦЕ'НТ.** момент осо-  
бого напряжения действия, где реж-р сосредото-  
чивает выразительные средства для раскрытия  
своего смыслового и образного решения, кон-  
центрирующее внимание зрителей на главном,  
особенно существенном для выявления идеи  
спектакля (представления), его *сквозного дейст-  
вия,* режиссерской трактовки. Р. а. продумыва-  
ются, начиная с первых видений *пьесы,* массово-  
го *представления* и далее в *постановочном плане,*в отборе *событий,* через обострение *конфликтов.*контрастов монтажных связей, через звучание  
слова и музыки, *опорные мизансцены, атмосферу*действия.

**РЕЖИССЕРСКИЙ ЗА'МЫСЕЛ,** *Замысел /  
режиссерский.*

**РЕЖИССЕРСКИЙ ПРИЕ'М,** способ взаи-  
мосвязи *выразительных средств* в воплощении  
режиссерской художественной мысли, образный  
перевод режиссерского *замысла* в *решение.*

**РЕЖИССЕРСКИЙ СЛУХ,** совокупность  
хорошо развитых, отточенных до предела таких  
режиссерских качеств, как *чувство* времени,  
пространства, меры, чувство правды, чувство  
зрителя. *(Профессионализм режиссерского иск-  
ва).*

**РЕЖИССЕРСКИЙ СЦЕНАРИЙ,** описание  
режиссерского воплощения литературного  
*сценария в* живом образном действии. Жизненная  
основа режиссуры массового театрализованного  
действия предполагает изначальную родст-  
венность функций и совместную работу *сценари-  
ста и режиссера.* Но в отличие от литературного  
сценария, описывающего предполагаемое празд-  
ничное действо как будущий результат, режис-  
серский сценарий содержит *режиссерское реше-  
ние,* конкретные художественные *приемы* поста-  
новки самого процесса действия и использования  
*выразительных средств,* в реализации сценарно-  
го и режиссерского *замысла.*

**РЕЖИССЕРСКИЙ ХОД,** зримое, условное  
игровое действие, выражающее *режиссерское  
решение* и связывающее все части, *эпизоды, но-  
мера, выразительные средства* в непрерывно  
развивающуюся *композицию* целого, включаю-  
щее зрителей и участников в *сквозное действие  
праздника, представления, концерта.*

**РЕЖИССЕРСКОЕ РЕШЕ'НИЕ** режиссер-  
ская концепция *пьесы* или *сценария,* выраженная  
художественными *выразительными средствами.*Включает в себя определение образного зерна,

*72*

*сквозного действия,* и *сверхзадачи, событийного  
ряда и режиссерских акцентов* и т. д. *Замысел-  
это* неосуществ'ленное решение. Решение - это  
осуществленный замысел (Г. Товстоногов). Р. р.  
работает на сквозное действие, определяет *ритм  
и стиль, жанр* спектакля, театрализованного  
представления. Р. р. выражает индивидуальность  
художника, режиссера. «Решение, пришедшее на  
ум многим, при всей кажущейся оригинальности  
ничего не стоит. Это не решение, а  
штамп». (Рехельс).

**РЕЖИССУРА,** своеобразный вид художест-  
венного *творчества,* позволяющий создавать  
пространственно-пластическое, художественно-  
образное *решение* идейно- тематического замыс-  
ла произведения одного из "зрелищных иск-в" с  
помощью только ему присущих *выразительных  
средств.* Различают Р. драмы, муз. театра *(опе-  
ры, оперетты, балета), кино, эстрады, цирка,*театрализованных *представлении* и массовых  
*праздников.* Понятие «Р.» сегодня распространя-  
ется на художественную организацию не только  
самых различных произведений коллективного  
творчества, но и жизненных общественных *ак-  
ции:* Р. общественных и политических компаний,  
*презентации,* режиссура художественных верни-  
сажей и парада мод, Р. книги и муз. альбома, Р.  
школьного урока и т. д. Т. о., понятие «Р.» можно  
определить как художественный процесс соз-  
дания *композиции* гармонического *целого* из раз-  
личных компонентов произведений иск-ва и яв-  
лений реальной жизни. Все эти виды Р. отлича-  
ются своими специфическими особенностями и в  
то же время имеют свои общие принципы, ос-  
нованные на естественных законах композиции  
целого в природе и в иск-ве. Предметом режис-  
суры массового театрализованного Действия яв-  
ляется человеческое *общение* художественными  
средствами, зто двуединый творческий процесс  
Р. художественных выразительных средств и Р.  
самой жизни. Результатом режиссерского про-  
цесса здесь становится образ праздничного *со-  
бытия,* образ праздничного театрализованного  
*общения. (Зрелище, Праздник, Представление)*

**РЕКВИЗИТ** (< лат. requisition - необходимое),  
совокупность предметов, вещей (подлинных и  
бутафорских), используемых в театральном и  
театрализованном представлениях, на ки-  
носъемках. К Р. относятся все предметы, к-рые  
находятся во время представления на *сцениче-  
ской площадке* (картины, часы, вазы, обручи,  
мячи, и т. д.) или с которыми выходят исполни-  
тели (ручка, блокнот, бинокль, ружье, шпага и т.  
п.). В Р. всегда много подлинных предметов. В  
зависимости от жанра, от стилистики постановки  
Р. имеет разный характер. В одних спектаклях  
используются в основном натуральные предме-  
ты, в др. - предметы могут быть упрощенными  
или преувеличенными в размерах *(фарс, коме-  
дия)* или фантастически видоизмененными, при-  
украшенными (сказка). (Ср.. *Бутафория, Аксес-  
суар).*

**РЕМЕСЛО1,** 1) Культура трудовых профес-  
сиональных навыков и технических приемов ху-  
дожественной обработки различных материалов  
(металла, кожи, тканей и т. д.), вырабатываемых  
в процессе накопления творческого опыта масте-  
ров, создающих художественные изделия. Про-  
фессиональный опыт ремесленника складывался  
путем открытия наиболее эффективных в эстети-  
ческом смысле приемов и техники художествен-  
ной обработки материала, доведенных до совер-  
шенства. 2) (В театре) одно из направлений сце-  
нического иск-ва, имеющее дело не с внутренним  
чувством, а с его внешним результатом,  
превращенным в штамп. Р. не является иск-вом.  
ибо в нем отсутствует человеческое пережива-  
ние. 3) (Перен.) знать свое ремесло - быть про-  
фессионалом.

**РЕМИНИСЦЕНЦИЯ** (< позднелат.

reminiscentia - воспоминание), 1) смутное воспо-  
минание, отголосок; явление, наводящее на со-  
поставление с чем-л . 2) В поэтическом и муз.  
произведении черты, наводящие на воспомина-  
ние о др. произведении; обычно - результат не-  
вольного заимствования автором отдельного *об-  
раза,* мотива, стилистического *приема.*

**РЕПЕРТУА'Р** (фр. re'pertoire), совокупность  
произведений, исполняемых в театре (драмати-  
ческом, муз.), на концертной эстраде, отдельным  
артистом. Различают Р. также по стилям и жан-  
рам (романтический, комедийный); существуют  
понятия «современный Р.», «классический Р.»

**РЕПЕТИ-ЦИЙ ГРА'ФИК,** *График репети-  
ций.*

**РЕПЕТИ'ЦИЯ** (< лат. repetitio - повторение),  
1) быстрое повторение одного и того же звука на  
клавишных и некоторых др. инструментах. 2)  
Основная форма подготовки (под руководством  
режиссера) театральных, эстрадных, цирковых  
представлений, концертных программ, отдельно-  
го номера, сцены путем многократных повторе-  
ний (целиком или частями).

**Виды репетиций:**

Р. просмотровая - просмотр и прослушивание  
всех исполнителей. Задача этих репетиций -  
определение репертуара, с которым исполнители  
или коллективы будут выступать в  
представлении, реж-р может отобрать имеющий-  
ся или предложить какой-л. *репертуар,* к-рый  
необходим для представления как самостоятель-  
ный номер или к-рый войдет в состав сводного  
*номера.* Просмотр можно проводить и для опре-  
деления стадии готовности номера.

Р. индивидуальная - это по существу, разговор  
с актером по душам. Такая Р. помогает  
исполнителю пройти тщательно и свободно «уз-  
кие» места в работе над ролью. Легче добиться  
единомыслия исполнителя и режиссера. Есть  
индивидуальные репетиции технического рода  
(разобраться в тексте, логике ударений и т. п.).  
Индивидуальная Р. преследует большую про-  
никновенность в интимные механизмы исполни-  
теля. Форма, приемы, тема Р. зависят от одарен-

73

ности режиссера, его авторитета и фантазии. Такие  
репетиции могут быть запланированы заранее, но  
могут возникать и спонтанно.

Р. корректурные связаны с шлифовкой роли,  
номера. Они могут быть индивидуальными,  
групповыми, коллективными, как техническими,  
так и смысловыми. К корректурным репетициям  
можно отнести и такие, когда коллективы  
прогоняют свои номера на новых для них  
площадках, проверяют, как звучит фонограмма на  
новой аппаратуре и т. п.

Р. монтажная -ее задачи: выстроить общую  
композицию, проверить "сцепления" эпизодов (т.  
н. "мостики" и "буфера"), проверить все  
партитуры и *монтажный лист,* внести измене-  
ния, найти дополнительные средства для обеспе-  
чения представления в заданном темпо-ритме,  
отрепетировать слабые места, добиваясь точности  
и синхронности исполнения. (Ср., Р. прогон-.  
ные)

Р. прогонная исполнение и отработка  
представления в его временной последователь-  
ности, шлифовка представления. Ими заканчива-  
ется работа режиссера над представлением. Ста-  
новятся ясны, наглядны все достоинства и недос-  
татки: обнаруживаются ненужные *паузы,* затяжки  
действия, ритмические «дыры». Здесь опреде-  
ляется, что необходимо уточнить, что поправить  
и даже переделать; выверяется *композиция* пред-  
ставления; *ритм* эпизодов приводится в соответ-  
ствие с ритмом всего представления, устанавли-  
вается его *темп;* проверяется действие исполни-  
телей во время их выхода и ухода со сцены Как  
правило, такие Р. идут без остановок, «под ка-  
рандаш», чтобы исполнители почувствовали це-  
лостность сценического *действия,* его *атмосфе-  
ру, тем пи-ритм.* Проверяется *драматургия*представления, проводится *хронометраж.*

После прогонных репетиций иногда возникает  
надобность в дополнительном репетиционном  
времени для ликвидации просчетов и недорабо-  
ток. Поэтому в репетиционном плане после пер-  
вого прогона предусматривается время для репе-  
тиций «по назначению».

Р. монтировочная- сборка и отработка  
взаимодействия сценического оформления,  
художественных и технических средств театра-  
лизованного зрелища. В назначенный по плану-  
графику срок, к к-рому должны быть подготов-  
лены все эл-ты оформления (станки, задники, и т.  
д.), реж-р вместе с художником и всеми техни-  
ческими службами проводит репетицию, на к-рой  
окончательно определяется декорационное и  
световое решение представления. На сцене в со-  
ответствии с эскизами или макетом художника  
устанавливаются все эл-ты оформления, разраба-  
тываются способы *м* средства для быстрой его  
смены, уточняется размещение отдельных эл-тов  
оформления, проверяется техническая часть,  
предназначенная для получения сценических  
эффектов и т. д. На этой репетиции также отра-

батываются перемены, связанные с перестанов-  
кой по ход)' представления деталей оформления.

Р. световая -ее цель - установка света,  
проверка *костюмов* и *грима* при установленном  
свете. Первая световая Р. проводится после Р.  
монтировочной, она по сути дела прикидочная,  
предварительная. Окончательно свет устанавли-  
вают во время сводных Р. в присутствии на сцене  
исполнителей.

Р. сводная -на ней реж-р впервые собирает все  
номера и эпизоды представления подряд, вводя в  
них *музыку, свет, кино* и т. п- Именно на ней  
проверяются все связки между номерами и  
эпизодами, правильность их чередования,  
развитие сквозного действия, словом, все содер-  
жание и все компоненты концерта. Поэтому  
сводную Р. рекомендуется проводить после от-  
дельных Р с кино, диапозитивами, слайдами, *фо-  
нограммой,* радиоаппаратурой, сложным светом и  
другой техникой, чтобы потом на сводной Р. как  
можно меньше времени тратить на технику, а  
главное внимание уделять исполнителям.

Р. "за столом"- проводится перед прогоном  
театрализованного представления и преследует  
цель проверить во избежание "накладок",  
насколько хорошо каждый *ассистент,* помощ-  
ники режиссера, ведущий представление и служ-  
бы знают свой маневр.

Р. генеральная - представление, идущее без  
зрителей или при ограниченном их количестве.  
Генеральная - это тот же прогон, но с особой  
целью и на особом этапе. Чаще всего она  
одновременно является и сдачей реж-ром и *по-  
становочной группой* представления заказчику,  
поэтому Р. идет как спектакль. Профессиональ-  
ные режиссеры проводят генеральную Р. за день-  
два до показа представления, чтобы можно было  
внести необходимые, обнаружившиеся по ходу  
Р., изменения. *(График репетиций. Прикрытие).*

Методы репетиционной работы. Любое  
режиссерское указание может быть дано как в  
форме словесного объяснения (рассказа) так и в  
форме показа. Словесное объяснение (рассказ)  
считается основной формой режиссерских указа-  
ний.

Рассказ -это разъяснение, погружение артиста  
в *замысел* режиссера, введение в обстоятельства  
роли, среды, в к-рой будет существовать  
исполнитель, мизансцены, выяснение действия в  
каждом куске роли. Большое внимание рассказу  
уделяется в застольный период. Использование  
рассказа зависит также от степени  
подготовленности исполнителей (профессионалы  
- непрофессионалы), от вида репетиции, от  
.взаимоотношений режиссера и исполнителя (со-  
авторы-подчиненные) и от некоторых других  
факторов. Не рекомендуется злоупотреблять рас-  
сказом, чтобы не убить интуитивный характер  
действования исполнителя.

Показ - это демонстрация мизансцены, ха-  
рактера, поведения героя на сцене, жестов и т. д.  
Различают режиссерский показ и актерский по-

74

каз. Актерский показ- это подмена актера  
режиссером, демонстрация, как надо сыграть,  
режиссерский показ - это указание, что надо в  
данном куске делать, чтобы раскрыть какую-н.  
существенную сторону образа. Режиссерский  
показ, как правило, конкретен и представляет  
собой лаконичное средство передачи актеру  
режиссерского задания.  
Ра с с к а з с демонстрацией -это есть  
подлинный режиссерский показ. Только при  
помощи демонстрации с пояснением реж-р  
может выразить мысль синтетически, т. е. де-  
монстрируя одновременно *движение,* слово, *ин-  
тонацию* в их взаимодействии. При этом реж-ру  
нет необходимости проговаривать точный текст.  
Кроме того, режиссерский показ связан с воз-  
можностью творческого мобилизационного за-  
ражения актера режиссером, реж-р только наме-  
кает актеру, только подталкивает его,  
подсказывает ему направление, в к-ром следует  
искать.

**РЕ'ПЛИКА** (фр. replique), 1) ответ, возраже-  
ние, замечание на слова собеседника, говоряще-  
го. 2) В сценическом *диалоге* ответная фраза  
партнера; последние слова *персонажа,* за кото-  
рыми следуют текст другого действующего лица  
спектакля. Понятие современной Р. расширено. К  
ней относится движение актера, смена света,  
Мчало или окончание движения поворотного  
круга, *занавеса,* штанкета и проч.

**РЕПРИ'З(А)** (фр. reprise - возобновление, по-  
вторение), 1) повторение какого-л. раздела муз.  
произведения. 2) В цирке - движение лошади  
одним и тем же аллюром; серия трюков. 3) В  
цирке и на эстраде - словесный или пантомими-  
ческий *номер,* лаконичная шутка, меткое слово,  
*каламбур,* парадокс, *трюк,* рассчитанный на без-  
условную, общую и быстро возникающую реак-  
цию аудитории. Р. бывают сатирические, юмори-  
стические, публицистические, музыкально-  
вокальные и т. п.

Р. может иметь значение самостоятельного  
мининомера *конферансье,* отлично приспособле-  
на для заполнения межномерных *пауз,* когда в  
его распоряжении считанные секунды, а также  
может существовать как составная часть номера  
эстрадного или циркового артиста. Репризный  
ход внутри *фельетона, монолога, интермедии*может круто поменять смысловое значение цело-  
го кустка, придать особую остроту и второй план  
содержанию. Как элементарный вид комическо-  
го, Р. внутри текста служат ударными смеховы-  
ми акцентами, являясь по образному выражению  
Н. П. Смирнова-Сокольского, поплавками, под-  
держивающим на поверхности зрительского ин-  
тереса весомые и ведущие части произведения.  
Самое незначительное перемещение слов в Р., к-  
рое может произойти при нетвердом знании тек-  
ста или изменение *интонации,* фразировки вы-  
холащивает *юмор* из микроскопического, но  
точно построенного произведения.

**РЕФРЕ'Н** (фр. refrain), стих или строфа, при-  
пев, в определенном порядке повторяющийся в  
*стихотворении, песне.*

**РЕЧЕВА'Я ПАРТИТУРА,** разделение текста  
между исполнителями по голосам для поли-  
фонического (хорового) исполнения литератур-  
ных произведений.

**РЕЧЕВО'Й ХОР,** одновременное произнесе-  
ние всеми участниками представления или от-  
дельными его группами определенного текста,  
чаще всего стихотворного Этот прием часто ис-  
пол ьзуется в *литературно-муз. композициях,*агитпредставлениях.

**РЕЧИ МЕЛО'ДИКА,** *Мелодика речи.*

**РЕЧИТАТИВ** (ит. recitative), вокальный  
*стиль,* основанный на соответствии интонацион-  
ных и метрических закономерностей музыки и  
словесного текста. В 17 - 18 вв. возникли «сухой  
Р.» - наиболее близкий речевой *интонации* и ис-  
полняемых под аккомпанемент отдельных ак-  
кордов клавесина, и «аккомпанированный Р.» -  
более мелодизированный с развитым оркестро-  
вым сопровождением. Р. встречается в *операх,  
ораториях, кантатах, песнях.*

**РЕШЕ'НИЕ О'БРАЗНОЕ.** *Образное решение,*

**РЕШЕ-НИЕ РЕЖИССЕРСКОЕ,** *Режис-  
серское решение.*

**РИТМ** (гр. rhythmos - мерное течение), 1) че-  
редование каких-л. эл-тов (звуковых, речевых,  
цветовых и т. п.), происходящее с определенной  
последовательностью, частотой; размеренность в  
протекании, совершении чего-л 2) (Муз) вре-  
менная организация муз. звуков и их сочетаний.  
С 17 в. в музыке утвердился тактовый, акцент-  
ный Р., основанный на чередовании сильных и  
слабых ударений. Системой организации служит  
метр. 3) Упорядоченность звукового, словесного  
и синтаксического состава речи, "определенное  
его смысловым заданием. 4) (В стихе) - а) общая  
упорядоченность звукового строения стихотвор-  
ной речи; частным случаем Р. в этом значении  
является метр, б) реальное звуковое строение  
конкретной стихотворной строки в противопо-  
ложность отвлеченной метрической схеме; в  
этом значении, наоборот, Р, является частным  
случаем («ритмической формой», «вариацией»,  
«модуляцией») метра и стихотворного размера.  
5) (В иск-ве) важнейшее формообразующее  
средство художественного произведения - муз.,  
поэтического, театрального - основанное на за-  
кономерной повторяемости в пространстве и/или  
во времени аналогичных эл-тов и отношений  
через соизмеримые интервалы с вариативными  
пропусками или сгущениями отдельных ритми-  
ческих единиц. 6) (В сценическом и эстрадном  
иск-ве, в массовом представлении) это пульс  
внутр. действия. Отдельные Р. складываются в  
ритмический рисунок представления, в ритмиче-  
ское настроение. *{Ритмические волны. Ритмиче-  
ский повтор. Ритмичный).*

75

**РИТМИ'ЧЕСКИЕ ВО'ЛНЫ,** *принцип композиции,*сформулированный М. Чеховым, выражающийся в  
регулярном повторе ритмических движений, в смене  
между внутренним и внешним действием. Все  
*выразительные средства* на сцене колеблются между  
этими двумя полюсами:

с одной стороны, они достигают наибольшего  
напряжения в своей внешней выразительности (речь,  
жесты, мизансцены, обращения актеров с предметами,  
световые и звуковые эффекты и т. п.). С др. стороны,  
они становятся чисто душевными, внутренними  
(излучениями отдельных исполнителей, их настроения  
и атмосферы). Р. в. являются важнейшим принципом  
композиционного построения концертного *номера,*концертного и праздничного действия.

**РИТМИ'ЧЕСКИЙ ПОВТОР,** *принцип ком-  
позиции,* выражающийся в том, что отдельные ее  
части, моменты повторяются в пространстве или во  
времени (или вместе), оставаясь при этом не-  
изменными или меняются при каждом повторе  
количественно и качественно. Различают Р. а  
смысловые, звуковые, зрительные и т. д. Они  
сосредоточивают внимание на смысле *действия,*создают его *атмосферу.* Как *выразительное средство*режиссуры Р. п. структурирует, укрепляет и усиливает  
воздействие всех эл-тов спектакля, театрализованного  
представления, праздничного массового действа на  
зрителя. *(Ритм, Ритмические волны. Ритмичный),*

**РИТМИ1ЧНЫИ,** подчиненный *ритму,* рав-  
номерный, налаженный, размеренный. Какое время и в  
каком пространстве может обозревать зритель одну  
картину без изменений зависит от количества и  
качества художественной *информации- (Ритм,  
Ритмические волны, Ритмический повтор).***РИТУА'Л** (< лат. ritualis - обрядовый), вид *обряда,*исторически сложившаяся форма сложного  
символического поведения, упорядоченная,  
стереотипная система действий (в т. ч. речевых);  
выражает определенные социальные и культурные  
взаимоотношения, ценности. В древних религиях  
служил главным выражением культовых отношений. Р.  
играет особо важную роль в истории общества как  
традиционно выработанный метод социального  
воспитания. В современном обществе сохраняется,  
главным образом, в области церемониальных форм  
официального поведения и бытовых отношений  
(гражданская обрядность, этикет, дипломатический  
протокол и т. п.). В праздничном Р. важное место  
занимает *шествие (процессия),* демонстрирующее  
принадлежность к какой-л. социальной идее, общности,  
к-рая отображается в *песнях, пантомимах, танцах,*молитвах, но также ранг, иерархию, социальную  
функцию участвующих в нем лиц. Ритуальное  
действие, являющееся обязательным структурным эл-  
том любого театрализованного празднично-обрядового  
действия, опирается на народные традиции. К общим  
ритуальным эл-там организации театрализованного  
действия

следует отнести культ огня, воды, растительного мира,  
ритуальную трапезу, ряженье и проч.

РОЛЬ (< фр. role), 1) (психол.) социальная функция  
личности; соответствующая принятым нормам способ  
поведения людей в зависимости от статуса или позиции  
в обществе, в системе межличностных отношений. 2)  
Изображение актером на сцене *персонажа* пьесы. 3)  
Совокупность *реплик* одного действующего лица в  
пьесе. В массовом действе участники добровольно  
принимают на себя различные игровые и роле\* вые  
функции, выполняя творческие задания, предложенные  
*сценарием,* режиссером, ведущим. *(Пластический  
рисунок роли).*

**РУКОВОДИТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ,** *Главный  
дирижер. Главный хормейстер.*

**РЯД СОБЫТИ'ЙНЫЙ,** *Событийный ряд.*

**САМОДЕЯТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, в**

широком смысле - все виды и *жанры* художественной  
самодеятельности, соответствующие видам и жанрам  
профессионального искусства или традиционного  
*народного творчества (фольклора):* музыкальная,  
танцевальная (хореографическая), театральная,  
изобразительная, декоративно-прикладная

художественная самодеятельность, фото- и  
кинолюбительство. С. и. - один из способов  
распространения художественной культуры,

привлечения широких масс непрофессионалов к  
художественной творчеству. Характерная черта С. и, -  
свободное оперирование эл-тами действительности,  
общеизвестными художественными формами, их  
преобразование без строгого соблюдения  
существующих традиций, канонов, правил. Творчество  
в рамках С. и. способствует выявлению талантов и  
нередко служит источником для пополнения кадров  
профессионального иск-ва, где уже нет места  
самодеятельности-как непрофессиональности,

необученно-стк 2) В узком смысле - творчество вне  
художественных традиций, канонов и правил, дости-  
гающее высот художественно-образного обобщения.  
Яркий пример такого иск-ва - примитив в  
самодеятельном *изобразительном иск-ве.*

**САРКА'ЗМ** (гр. sarkasmos < sarkazu, букв, рву  
мясо), язвительная, жестокая и ироническая насмешка,  
построенная на усиленном контрасте внеш. смысла и  
*подтекста.*

**САТИРА** (< лат. satura - мешанина), 1) обли-  
чающая, бичующая ирония. 2) Литературное  
произведение, обличающее отрицательные явления,  
действия. 3) Вид комического, особо острая и  
язвительная форма комедийной, т. е. эмоционально-  
эстетической критики, отрицающая саму сущность  
осмеиваемого явления путем противопоставления его  
высоким эстетическим идеалам, бичующее  
изобличение всего, что стоит на пути к их  
осуществлению; специфический способ *ху-  
дожественного* воспроизведения действитель-

76

ности, раскрывающий ее как нечто несообразное,  
несостоятельное с помощью преувеличения, за-  
острения (порой доводящего облик изображаемого  
до деформации), *гиперболизации, гротеска.***СВЕРХЗАДА'ЧА,** *идея,* ставшая внутренней  
потребностью, стремлением, *пафосом* художника;  
жизненная цель, притягивающая к себе все без  
исключения жизненные и творческие задачи, то,  
ради чего *режиссер* творит массовое  
театрализованное действие и объединяет в общий  
творческий процесс всех его участков. Отход от С.  
и *сквозного действия* в *режиссуре -* это не только  
потеря идейной целеустремленности, но это  
одновременно и распад формы, когда постановка у  
режиссера и образ у актера размельчается на  
отдельные куски, не создающие целого.  
*(Перспектива),*

**СВЕРХ-СВЕРХ ЗАДА'ЧА,** жизненная целе-  
устремленность, лежащая в основе творческого  
пути *художника.* Личное отношение художника к  
жизни, к событиям, к-рые являются основой  
театрализованного действия.

**СВЕТ,** 1} лучистая энергия, воспринимаемая  
глазом, делающая окружающий мир видимым. 2)  
Тот или иной источник освещения. *(Софит,  
Рампа. Лазер) С. и цвет -* активные средства  
пластической художественной характеристики  
*персонажей,* атмосферы *действия,* развития со-  
бытий. Сценический С. преображает *декорацию:*раскрашенный холст превращает в бархат и парчу,  
фанеру и картон - в сталь или гранит, жесть -в  
хрусталь, стекляшки - в алмаз, фольгу - в золото и  
серебро. Искусно установленный на сцене С.  
создает впечатление жары или холода "солнечного  
утра" или "зимнего вечера", "осенней мглы" или  
"ясного бездонного неба". С. предназначен также  
для создания *световых эффектов.* Но самое важное  
назначение С. на сцене - создание *атмосферы,*необходимой по ходу действия. Он может быть  
нейтральным или наоборот, эмоционально  
окрашенным - праздничным, тревожным, унылым,  
карнавально-динамичным. С. на сцене  
устанавливается на специальных световых  
*репетициях,* когда уже полностью готово и  
смонтировано оформление спектакля *(Репетиция  
монтировочная)-* Занимается этим осветительный  
цех во главе с *художником* постановки и  
*режиссером.* Всю световую аппаратуру можно  
разделить на приборы направленного и рассеянного  
света. Цветное освещение достигается с помощью  
цветных - стеклянных или пластмассовых фильтров.  
Световая аппаратура расположена как внутри  
*сценической коробки,* так и вне нее, в зрительном  
зале (т. н. выносная). На сцене аппаратура крепится  
на *портачах* и на галереях (длинных балконах).  
Кроме того, переносные приборы устанавливаются  
в *кулисах* на штативах. Над сценой, во всю ее  
ширину, подвешены *софиты,* в к-рые вмонтирован  
целый набор разнообразных осветительных  
приборов. Софиты скрыты от зрителей падугами,  
поднимаются и

опускаются они при помощи колосниковой  
системы. *(Световая партитура. Световая проек-  
ция, Световой занавес. Световой эффект.)*

**СВЕТОВА'Я ПАРТИТУРА,** составная  
часть *режиссерской документации,* в к-рой фик-  
сируется последовательность включения свето-  
вой аппаратуры и характер *световых эффектов*для создания *атмосферы* массового представле-  
ния.

В С. п. указывают световую аппаратуру и  
технические средства, необходимые для воспро-  
изведения световых эффектов во время пред-  
ставления на сцене и в зрительном зале. В С. п.  
указывается порядковый номер включения и  
группа осветительных приборов, наименование  
эпизода представления и реплики на включение,  
технологический прием введения света: напр,  
"резко", "плавно" и т. п. Далее следует реплика  
на снятие света и технологический прием его  
выведения. В примечании делается соответст-  
вующая запись, если свет дается с «наплывом» С.  
п. обязательно сверяется с *монтажным листом*режиссера. *(Свет. Световая партитура,  
Световая проекция. Световой занавес. Световой  
эффект.)*

**СВЕТОВА'Я ПРОЕКЦИЯ,** *световой эф-  
фект,* базирующийся на возможности *света* да-  
вать изображение на *экран* с помощью специаль-  
ной проекционной аппаратуры (кино-, видеопро-  
екторы - для динамической *проекции* и диа-  
слайдпроекторы - для статической). Различают  
фронтальную С. п. - со стороны зрительного зала  
и просветную (рирпроекцию) - со стороны  
*арьерсцены.* Художественные эффекты

закладываются в само изображение (особенно  
при монтаже динамической проекции) или при  
демонстрации материала используются возмож-  
ности проекционной аппаратуры. *(Свет, Свето-  
вая партитура. Световой занавес. Световой  
эффект. Техника сцены. Эффекты сценические)*

**СВЕТОВО'Й ЗА'НАВЕС,** световой *эффект,*к-рый базируется на наличии пыли на любой  
театральной сцене. Различные приемы устройст-  
ва С. з. позволяют получать эффектную дымку и  
тем самым как бы увеличивать глубину сцены,  
выделять одни планы сцены и перекрывать дру-  
гие, сделать незаметной смену *декораций,* не  
прерывая действия и не перекрывая сцену тради-  
ционным *занавесом,* создать "занавес" светом  
*рампы,* направленной в зрительный зал. ,В по-  
следнем случае источники света несколько осле-  
пляют зрителей, делая невидимой для них работу  
на сцене, поэтому реж-ру следует подумать об  
этике использования этого приема. С. з, должен  
соответствовать стилю характеру оформления  
зрелища. *(Свет, Световая партитура. Световая  
проекция. Световой эффект.)*

**СВЕТОВЫЕ ЭФФЕ'КТЫ,** технические  
приемы с использованием *света,* к-рые совмест-  
но с др. компонентами внешней формы зрелища  
помогает реж-ру и художнику образно вскрыть  
его *содержание,* т. о. С. э. становится не толь-

ко техническим приемом, но и *выразительным  
средством* сценографии, С. э. бывают стаци-  
онарные (звезды, луна, туман, радуга и т. п.) и  
динамические (молния, взрыв, пожар, дождь,  
снег, ход поезда и проч.). Для С. э. служат  
специально изготовленные приборы и приспо-  
собления или проекционный аппарат с непод-  
вижными и движущимися диапозитивами ("ра-  
дуга", "дождь", "снег", "бегущие облака", "волны"  
и т. д.). *(Проекция).* "Туман", к-рый можно  
имитировать сложным *контражуром,* гораздо  
эффектней получается, если в специальных ис-  
парителях через сухой лед пропускают горячий  
пар. "Молнию" легко показать обыкновенной  
фотовспышкой, если поместить ее подальше от  
авансцены и повыше, чтобы зритель видел только  
отраженный свет вспышки. Эффектный "снег"  
получается от вращающегося шара, обклеенного  
кусочками стекла, если на него направить луч  
света и вращать на горизонтальной оси. Специ-  
альные осветительные приборы, направленные на  
*декорацию,* расписанную люминофорами

(светящимися красками), могут на глазах у  
зрителей превратить сарай в роскошный замок,  
дремучий лес - в экзотическое подводное царство  
и т д. Люминесцентные краски применяются и  
для росписи костюмов, а иногда и в актерских  
гримах. "Черный кабине т" - С. э. основан на  
свойстве черного бархата максимально поглощать  
свет. Человек, одетый в черный бархат, на фоне  
черного бархата не виден. Поэтому в черном  
кабинете предметы и люди могут исчезать на  
глазах у зрителей либо плавать в воздухе, "никем  
не поддерживаемые". Для этого эффекта  
необходим умело поставленный свет. Все С.э.,  
как правило, требуют на сцене особого, неяркого  
света или полной темноты. *(Голография,  
Люминесценция, Световая проекция, Световой  
занавес, Светомузыка, Естественное освещение  
местности).*

**СВЕТОМУЗЫКА,** синтетический *вид иск-ва,*основанный на различных видах синтеза *музыки  
и света (цвета,* изображения, пространственно  
организованного света). Впервые попытка  
соединения музыки и цвета была предпринята А.  
Н. Скрябиным (1871-1915) в симфонии "Про-  
метей". С. относится к слухо-зрительным, про-  
странственно-временным иск-вам технического  
комплекса, к классу выразительных, интонаци-  
онных его разновидностей. Художественная реа-  
лизация С. осуществляется в двух основных  
*жанрах -* светомузыкальные *концерты* (спектак-  
ли) и *кинофильм.* Наряду с ними развиваются и  
прикладные формы С . использующие приемы и  
технику автоматического светозвукового синтеза  
(кабинетов релаксации на производстве, свето-  
музыкальные фонтаны, декоративное оформле-  
ние дискотек). В 1987 г. состоялся первый Все-  
союзный фестиваль С.

**СВОБО'ДА МЫШЦ,** умение актера целесо-  
образно распределять и затрачивать свою физи-  
ческую энергию, освобождайся от излишнего

мышечного напряжения; достигается тренингом.  
В совокупности с занятиями *пластикой,* ритми-  
кой, танцами и т. д. у актера вырабатывается  
умение двигаться выразительно и правдиво.

**СВЯЗКА,** I) несколько однородных предме-  
тов, связанных вместе. 2) Переходный, логически  
обоснованный, момент, соединяющий два  
соседних эпизода в театрализованном представ-  
лении: «мостик».

**СИ'ЛЫ ДЕЙСТВУЮЩИЕ,** *Действующие  
силы.*

**СИМВОЛ** (< гр. symbolon - условный знак,  
опознавательная примета), 1) В Древней Греции -  
условный вещественный опознавательный знак  
для членов определенного общественного груп-  
пы, тайного общества и т. п. 2) С. веры - краткое  
изложение основных положений вероучения,  
основных догматов христианства. 3) В науке (ло-  
гике, математике и др.) то же, что знак 4) Пред-  
метное действие и т. п., служащие условными  
обозначениями какого-л. *образа,* понятия, *идеи,*5) (В иск-ве) *троп,* представляющий собой мно-  
гозначный и глубокий по смыслу *художествен-  
ный образ,* к-рый соотносит разнообразные пла-  
ны изображаемой действительности, воплощает  
какую-л. идею. Это образ, являющийся предста-  
вителем др. (как правило, весьма многообразных)  
образов, содержании, отношений.

С. родственен понятию "знак", однако их сле-  
дует различать. Знак - предмет (явление), слу-  
жащий представителем другого предмета; С. -  
представитель др. образа (содержания, отноше-  
ния). Для знака (особенно в формально-  
логических системах) многозначность - явление  
негативное: чем однозначнее расшифровывается  
знак, тем конструктивнее он может быть исполь-  
зован. С., напротив, - чем более многозначен, тем  
более содержателен. Знак содержание  
обозначает - С. содержание раскрывает  
(изображает, выражает отношение к нему,  
создает настроение); знак условен, более или  
менее "произволен", не мотивирован, не имеет  
сходства с обозначаемым предметом (напр.,  
зодиакальный знак рака не похож на рака). С. же  
имеет сходство с обозначаемым предметом, но  
уже отдален от него (крест - крест, звезда - звез-  
да). Знак - неразвернутый С., он лишь указывает  
на предмет, демонстрирует его, вычленяет из  
потока действительности, если мы обозначили  
какое-то явление, значит, .мы сделали его пред-  
метом нашего ощущения или мышления. С. -  
развернутый знак. Принципиальное отличие С.  
от *аллегории* состоит в том, что смысл С. неотде-  
лим от его образной структуры и отличается не-  
исчерпаемой многозначностью своего содержа-  
ния, его нельзя дешифровать простым усилием  
рассудка, в него надо "вжиться". *(Символика.  
Символическая образность. cu.mgoji сцениче-  
ский).*

**СИМ ВО'ЛИКА,** выражение идей, понятий  
или чувств с помощью совокупности условных

78

знаков или предметов *(символов). Символическая  
образность. Сценический символ).***СИМВОЛИЧЕСКАЯ О'БРАЗНОСТЬ,** *Образность.*

***СИМВОЛ* СЦЕНИ'ЧЕСКИЙ,** *Сценический*

**СИ'НТЕЗ** *(<* гр. synthesis - соединение, сочетание,  
составление), 1) соединение (мысленное, реальное)  
различных эл-тов объекта в систему *(Синтез иск-  
ств).* 2) Метод научного исследования какого-л.  
предмета, явления, состоящий в познании его  
единого целого, в единстве и взаимной связи его  
частей; обобщение, сведение в единое целое данных,  
добытых анализом. 3) Процесс образования звуков  
речи и муз. инструментов специальным  
акустическим устройством (синтезатором).

Синтезирование звука активно используется в  
эстрадных и др. театрализованных представлениях.  
**СИ'НТЕЗ СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ,**органическое взаимодействие и взаимовлияние  
различных видов жизненного и художественного  
*действий,* преобразующих их в особый вид жиз-  
ненного и художественного *творчества - массовое  
театрализованное действо,*

**СИ'НТЕЗ ИСКУССТВ,** сочетание разных видов  
иск-ва, оказывающее многостороннее эстетическое  
воздействие. Ед-во компонентов С.и. определяется  
ед-вом идейно-художественного *замысла.*

Архитектурно-художественный С. и. образуют  
*архитектура,* изобразительное и *декоративное иск-  
ва* (архитектурный ансамбль, здание, интерьер).  
*Кинофильм, спектакль, театрализованное представ  
пение -* синтез режиссерского, актерского иск-ва,  
литературы, *музыки, изобразительного иск-ва* и т. д.  
С. и. является основой режиссерских вы-  
*разительных средств* массового действа,

**СИНХРО'Н(И'ЗМ)** (гр. synchromsmos -  
одновременность), 1) совпадение и связь во времени  
чего-н. совершающегося, параллельность в действии  
чего-н.. 2) (В театре) один из признаков формы  
стихотворной *мизансцены,* а также один из приемов  
организации больших сценических групп. Если в  
театре чистый С. оправдать трудно, то в массовом  
празднике, театрализованном представлении он  
используется очень активно (напр., массовые  
*упражнения* на *стадионе).*

**СИСТЕ'МА** (гр. systema - целое, составленное из  
частей соединение), 1) техническое устройство,  
конструкция. 2) То, что стало нормальным,  
обычным, регулярным. 3) Форма организации чего-  
л.. 4). Определенный порядок в расположении чего-  
л., в действиях. 5) Нечто целое, представляющее  
собой ед-во закономерно расположенных и  
находящихся во взаимной связи частей. *(Система  
Станиславского).*

**СИСТЕ'МА СТАНИСЛАВСКОГО,** прак-  
тическое учение о природных органических законах  
актерского творчества. Цель С. С. - разбудить  
естественную природу актера для органического  
творчества в соответствии с его *сверхзада-*

*чей,* вызвать к жизни органичный,  
естественный процесс самостоятельного и  
свободного творчества. Принципы С. С.:  
1) принцип жизненной правды, как основа  
всей системы; 2) учение о сверхзадаче; 3)  
принцип активности и действия, говорящий о  
том, что нельзя играть образы и страсти, а  
надо действовать в образах и страстях роли; 4)  
в творчестве актера все должно подчиняться  
требованию органичности, т.е. ничего  
искусственного, ничего механического не  
должно быть; 5) принцип

перевоплощения, как конечный этап  
творческого процесса создания сценического  
образа. Суть С. с. - в совершенствовании внут-  
ренней и внешней техники актера, сделать  
этот инструмент податливым творческому  
импульсу, т. е. готовым в любой момент  
осуществить нужное *действие.* Внутр. техника  
заключается в создании необходимых внутр.  
(психических) условий для естественного и  
органического зарождения действия, к-рое  
осуществляется через тренировку *внимания  
сценического, сценической свободы мышц,*правильной оценки *предлагаемых*

*обстоятельств* (сценическая вера) и возни-  
кающее на этой основе желание действовать.  
Воспитание актера в области внешней техники  
имеет целью сделать физический аппарат  
актера (его тело) податливым внутреннему  
импульсу через тренировку техники речи,  
постановку голоса, гимнастики, акробатики,  
фехтование, ритмики, танца, сценического  
движения и т. п.

**СИТУА'ЦИЯ** (< позднелат. siluatio - поло-  
жение, расположение). 1) сочетание условий и  
обстоятельств, создающих определенную обста-  
новку, положение. 2) Определенное соотношение  
обстоятельств, общественных и личных, в к-рые  
помешены персонажи произведения иск-ва. 3) (В  
массовом действе) главным исходным условием  
живого театрализованного действа является  
органическое ед-во трех С.: С. общественной  
жизни, нравственной С. личности и С.,  
праздничного действия. *С. общественной жизни -*соотношение общественных и личных жизненных  
обстоятельств, определяющее смысл празднич-  
ного театрализованного действия и поведение его  
участников. С. *личности-* нравственный *конфликт*чел-ка с самим собой, с ситуацией окружающей  
жизни и с условиями праздничного действия. С.  
*действия -* игровая *коллизия,* заданная  
сценаристом и реж-ром и вызывающая ед-во  
общественной, нравственной и художественной  
активности участников.

**СКВОЗНО'Е ДЕ'ЙСТВИЕ,** основное на-  
правление *выразительных средств* и стремление  
всех действующих сил к осуществлению *сверх-  
задачи* спектакля, праздничного действа. Это  
вызванное режиссерскими выразительными  
средствами внутреннее личное стремление  
каждого участника праздника к общей духовной  
жизненной цели. Это процесс превраще-

**79**

ния театрализованного игрового *общения, в*жизненное событие.

**СКОМОРО'ХИ,** 1) **в** Древней Руси: странст-  
вующие актеры - певцы-музыканты, комедианты,  
острословы, исполнители сценок, дрессировщи-  
ки, акробаты. Известны с 11 в. Особую популяр-  
ность получили в 15 - 17 вв. Подвергались гоне-  
ниям со стороны церкви и гражданских властей.  
2) (Перен.) несерьезный чел-к, потешающий дру-  
гих своими шутовскими выходками.

**СКЕТЧ** (англ, sketch, букв. - набросок), ко-  
роткая эстрадная пьеса (главным образом, коме-  
дия) для двух (реже трех) исполнителей. Ведет  
начало от народной *интермедии.* С. отличает  
«кучность» событий, концентрированное™ и  
репризность *диалога,* непременный *гротеск в*характеристиках комических *персонажей.* Для  
другой разновидности С. характерным признаком  
является не развитие сюжетной линии, а на-  
сыщенность злобой дня в диалоге. *(Реприза).*

**СКУЛЬПТУРА (**ЛАТ. Sculptura, от sculpto вы-  
резаю, высекаю), ваяние, пластика, вид *изобра-  
зительного иск-ea,* произведения к-рого имеют  
объемную, трехмерную форму и выполняются из  
твердых или пластичных материалов. С. изобра-  
жает, главным образом, чел-ка, реже животных,  
ее главные *жанры -* портрет, исторические, бы-  
товые, символические, аллегорические изобра-  
жения, анималистический жанр. *Выразительные  
средства -* построение объемной формы, пласти-  
ческой моделировка (лепка), разработка силуэта,  
фактуры, в некоторых случаях также цвета. Раз-  
личаются круглая С (статуя, группа, статуэтка,  
бюст), осматриваемая с разных сторон, и рельеф  
(изображение располагается на плоскости фона).  
Монументальная С. (памятники, монументы)  
связана с архитектурной средой, отличается зна-  
чительностью идей, высокой степенью обобще-  
ния, крупными размерами, монументально-  
декоративная С. включает все виды убранства  
архитектурных сооружений и комплексов (ат-  
ланты, кариатиды, фризы, фронтонная, фонтан-  
ная, садово-парковая С.): станковая С., не зави-  
сящая от среды, имеет размеры, близкие к натуре  
или меньшие, и конкретное углубленное содер-  
жание, предназначена для интерьера, ее жанры -  
портрет, бытовой, ню, анималистический. Мате-  
риалы С. - металл, камень, бетон, пластмасса,  
глина, воск, пластилин, дерево, гипс и др.; мето-  
ды их обработки - высекание, лепка, вырезание.  
литье, ковка, чеканка и др.

Принципы построения скульптурных групп  
часто используются в театрализованных пред-  
ставлениях с помощью разнообразных *приемов:*показ увеличенных фотографий, на к-рой изо-  
бражены те или иные скульптурные произведе-  
ния; принципы многофигурных композиций ус-  
пешно переносятся на сцену в живом человече-  
ском материале ("живые скульптуры", "живые  
эмблемы") и за ее пределы (группы на борту гру-  
зовика), известны и скульптурные *пародии.*

**СЛОВЕ'СНОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** вербальное  
воздействие на различные стороны человеческой  
психики: на интеллект, на воображение, на чув-  
ство. Слово на сцене - средство борьбы за дос-  
тижение целей, которым живет персонаж. Актер  
должен хорошо знать, на какую именно сторону  
сознания своего партнера он преимущественно в  
данном случае хочет подействовать. Если на ин-  
теллект, мысль, то необходимо добиваться неот-  
разимости речи, по своей логике и убедительно-  
сти (доказать, объяснять, отделаться, успокоить,  
опровергнуть и т. п.) Если к воображению, то  
необходимо заражать партнера *видениями*(удивлять, предупреждать, угрожать, утешать).  
Можно обращаться к чувству (упрекать, укорять,  
ободрять, умолять, разжалобить), а также воз-  
действовать на волю (просить, приказывать) и на  
память партнера (узнавать, утверждать). На  
практике ни один из типов С. д. не встречается в  
чистом виде (можно, напр., просить упрекая или  
объяснять удивляя), к действию может быть  
добавлено какое угодно приспособление (нежно,  
тепло, равнодушно, твердо и т. п.). Вопрос о  
принадлежности С.д. к тому или иному виду ре-  
шается в каждом отдельном случае в зависимости  
от преобладания того или иного способа воз-  
действия на сознание партнера.

Понятия физического, внутр. и С. д. нераз-  
рывны. Станиславский в этой триаде С. д. он  
считал главным: «Слово становится венцом  
творчества, оно же должно быть и источником  
всех задач - и психологических и пластических».  
В речевом материале пьесы реж-р и актер находят  
логику поведения героев, в нем заложены и  
решающие начала сценического характера.

Особо важное значение С. д. имеет для ар-  
тистов эстрады разговорных жанров. Партнер  
эстрадного исполнителя - сотни сидящих в зале  
зрителей. Значит, ему надо заставить их, всех до  
единого, увидеть то, о чем он рассказывает. От-  
сюда требование яркости и *точности ленты  
образов,* естественности и звучности речи. (Сло-  
весный *образ).*

**СЛОВЕ'СНЫЙ О'БРАЗ,** отдельное слово,  
сочетание слов, абзац, строфа, часть литератур-  
ного произведения или даже художественное  
произведение как эстетически организованный  
эл-т поэтической речи. Словесные образы пока-  
зывают нам, как писатель и исполнитель видит и  
художественно воспроизводит мир.

**СЛО'ВО ЖИВОЕ,** *Живое слово.*

**СОБЫТИЕ,** 1) То, что произошло, то или  
иное значительное явление, факт общественной  
или личной жизни. 2) (В театре) происшествие  
(процесс), разворачивающийся на глазах у зрите-  
ля. Состоит из совокупности фактов *(предлагае-  
мых обстоятельств),* не изменяющих и изме-  
няющих привычное течение жизни героев. Одно  
из *предлагаемых обстоятельств,* изменяющих (в  
отличие от др. фактов) прежние действия *героев,*привычное течение жизни *персонажей* называют  
событийный фактом. Через *оценку фак-*

*та* осуществляется переход от события к событию.  
С. - часть сценической жизни или зрелища, которую  
можно назвать «экстремальной *ситуацией» с* тремя  
условиями его осуществления: *персонажи* должны  
жить в условиях «крайнего внутр. напряжения»,  
вызывать обязательное зрительское сопереживание  
и третье - выход из создавшейся ситуации должен  
быть непредсказуемым (М. А. Захаров). 3) (В  
массовом действии) С., как значительное явление  
общественной или личной жизни, порождает  
праздничную *ситуацию,* а задачей организаторов  
массового действа становится превращение  
праздника (представления) в жизненное С. для его  
участников. В сюжетных театрализованных  
представлениях, как в театральной пьесе, ищется  
*событийный ряд.* Бессюжетное представление  
строится по принципу *аттракциона, (Событийный  
жизненный факт)-*

**СОБЫТИЕ ГЛА'ВНОЕ,** *Событийный ряд.*

**СОБЫТИЕ ИСХО'ДНОЕ,** *Событийный ряд.*

**СОБЫТИЕ ОСНОВНОЕ,** *Событийный ряд.*

**СОБЫТИЕ ФИНАЛЬНОЕ,** *Событийный ряд.*

**СОБЫТИЕ ЦЕНТРАЛЬНОЕ,** *Событийный  
ряд.*

**СОБЫТИ'ЙНЫЙ ЖИЗНЕННЫЙ ФАКТ,**реальное жизненное явление, к-рое соединяет в себе  
коллизию сценарного и режиссерского замысла  
массового театрализованного действа. Конкретное  
жизненное *событие (!)* определяет специфику  
*образности,* к-рая уходит в него своими корнями и  
представляет собой художественное осмысление,  
оказывающее воздействие на массу силой  
художественного обобщения реальности.

**СОБЫТИ'ЙНЫЙ РЯД,** последовательно со-  
вершаемые *события,* цепь событий, каждое из к-  
рых перетекает в следующее, реж-ру необходимо  
определить в постановке обязательных пять со-  
бытий: исходное *(экспозиция* номера, спектакля,  
массового действа), в к-ром зрителю еще не  
понятно, в каком направлении будет развора-  
чиваться действие, основное, в к-ром начинает  
зарождаться *конфликт* между героями (завязка),  
центральное *(кульминация* действия), финальное  
*(развязка),* в к-ром конфликт разрешается и главное  
- оно происходит в душе зрителя как вывод  
(прочитанная и воспринятая *идея),* к к-рому хотел  
привести реж-р спектакля, массового действа. С. р.  
органически связан с его *темой,* выступает  
способом ее конкретного развертывания. Каждое  
предыдущее *событие* по отношению к следующему  
за ним Становится *предлагаемым обстоя-  
тельством. (Золотое сечение. Событий факт.  
Фабула).*

**СОБЫТИЯ О'БРАЗ.** *Образ события.*

**СОДЕРЖАНИЕ,** совокупность, состав всех эл-  
тов объекта, ед-во его свойств, внутренних  
процессов, связей, противоре-

чий в тенденций развития. Т. о., в С. заложена  
тенденция к развитию, динамике, диалектиче-  
скому взаимодействию с *формой.* Основными эл-  
тами содержания в театрализованном пред-  
ставлении выступает его *тема* и *идея. (Содер-  
жание и форма).*

**СОДЕРЖАНИЕ И ФОРМА,** философские  
категории; С. - определяющая сторона целого,  
совокупность его частей; Ф. - способ существо-  
вания и выражения С. Отношение С. и Ф. харак-  
теризуется относительным ед-вом; в ходе разви-  
тия образуется несоответствие С. и Ф., которое, в  
конечном счете, разрешается «сбрасыванием»  
старой и возникновением новой Ф., соответст-  
венно развившемуся С. Существует и обратная  
закономерность: С. проявляется только в опреде-  
ленной Ф. Степень соответствия Ф. и С. в иск-ве  
зависит от верности идеи произведения, миро-  
воззрения, одаренности и *мастерства* художника.  
В творческой практике несоответствие, разрыв Ф.  
и С. произведения выступает в двух планах. Во-  
первых, когда общественно значимое С.,  
актуальная тема и *идея* не получают в произве-  
дении яркого художественного воплощения. Это  
ведет к иллюстративности и схематизму, сниже-  
нию Бездейственной силы иск-ва, а иногда к  
дискредитации темы и идеи произведения. Во-  
вторых, когда неполноценное С. выражается в  
интересной Ф.

**СОЦИАЛЬНЫЙ ЗАКА'З,** заявка на прове-  
дение общественно значимой акции в художест-  
венно-праздничной форме, реж-р может получить  
С. з. как от администрации области, города, села,  
района, так и от общественных организаций,  
учреждений, предприятий, учебных заведений и  
т.п. В С. з. обозначается *событие,* основные  
моменты, к-рые должны быть отражены в акции,  
пожелания по форме воплощения, уста-  
навливаются сроки подготовки и проведения,  
место проведения *акции,* размер и способ финан-  
сирования.

**СОФИТ,** осветительный прибор, прикреп-  
ленный к подвесной *ферме.*

**СПЕКТА'КЛЬ** (фр. spectacle), театральное  
представление.

***СПЕКТАКЛЪ-КОНЦЕ'Р'Т, Виды концерта.***

**СПЕКТА'КЛЯ ДРАМАТУРГИ-Я,Дрома-***тургия спектакля.*

**СПЕКТАКЛЯ ПРОСТРАНСТВО,** *Про-  
странство спектакля,*

**СПИННАЯ МИЗАНСЦЕ'НА,** *сценический  
ракурс,* сила к-рого при красноречивости *позы*заключается в обобщенности выражения. Спина -  
словно некий *занавес,* на к-ром как бы написан  
крупными буквами итог или предпосылка (почти  
титр). Остановка в повороте С. м. лучше всего  
доносит преодоление: усталости, боли, страха,  
любого сильного чувства, охватившего все чело-  
веческое существо. Удаление фигуры спиной -  
*мизансцена* классическая. Но выражает она не  
слабость, несмотря на то, что человек, удаляясь.  
на глазах уменьшается. Вид фигуры, прямо уда-

ляюшейся от зрителя вдаль, чаще всего - эпичес-  
кая точка куска или целой сцены, чел-к будто  
соединяется с- пространством, уходит в жизнь, в  
природу. (Ср., *Занавес - 5).*

**СПОРТ** (англ, sport), составная часть физиче-  
ской культуры - комплексы физических упраж-  
нений (средство и метод физического воспита-  
ния), имеющие целью развитие и укрепление  
организма чел-ка, его нравственное воспитание и  
достижение им высоких результатов в соревно-  
ваниях. В тематическом вечере спортсмен или  
любитель спорта могут выступать в качестве  
*реального героя.* На *эстраде* создаются номера на  
спортивные сюжеты. Спортивные соревнования  
включаются составной частью в массовые  
праздники, а также проводятся физкультурно-  
спортивные праздники, олимпиады. Массовые  
*упражнения* в стадионном представлении делает  
С. *выразительным средством* или *жанром* сце-  
нического иск-ва. В качестве эл-тов массовой  
гимнастическо-спортивной инсценировки с  
включением в нее сотен и тысяч людей физиче-  
ская культура может дать:

а) организованную ходьбу разнообразных ви-  
дов в определенном темпе (быстрый - медленный,  
бодрый - тяжелый); организованные перемещения  
по разным линиям, с образованием возможных  
форм и фигур (букв алфавита, слов.  
символических знаков и т. д.), с соблюдением при  
этом ритма и гармонизирования с музыкой;

б) всевозможные построения и нагромождения  
групп в форме живых статуй, живых картин,  
живых пирамид разнообразнейших типов или  
массы тел (горообразные памятники, пятиконеч-  
ные звезды, мощные колонны и т. п.);

в) гимнастические, ритмические и пластиче-  
ские движения, имитирующие всевозможные  
бытовые, производственные и трудовые движе-  
ния: удары кузнеца, движения косаря, движения  
дровосека, движения бросания, движения подня-  
тии и т. п.;

г) коллективные *танцы,* начиная от имитаци-  
онных, уже существующих (крестьянский, мат-  
росский, русский, малороссийский, греческий,  
китайский и т. п.), и кончая иск-венно создавае-  
мыми в зависимости от необходимости иллюст-  
рирования

**СПОРТИВНАЯ АРЕ'НА,** футбольное поле с  
примыкающими к нему спортивными площад-  
ками (секторами), окруженное беговой дорож-  
кой: обычно составная часть *стадиона:* место  
проведения спортивных соревнований, в послед-  
нее время и театрализованных представлений.  
Футбольное поле, как *сценическая площадка.*имеет размеры 96-110 метров по фронту и 64-72  
метра в глубину.

**СПОРТИ'ВНО-ХУДО'ЖЕСТВЕННОЕ  
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НА СТАДИО'НЕ,** форма  
*театра под открытым небом,* своеобразие к-  
рого диктуется своеобразием сценической пло-  
щадки - *стадион.* Главными героями С.-х. п. на с.  
являются не один актер, не группа, а огромная.

подчас многотысячная масса людей: спортсмены -  
непосредственные участники массовых гимна-  
стических выступлений, различные художест-  
венные коллективы, групповые и сольные номера  
представителей спорта и иск-ва, участники  
художественного фона (до нескольких тысяч),  
масса участников-зрителей на трибунах стадиона,  
имеющих непосредственное отношение к  
событию, к-рому посвящено представление.  
Главное в специфике С.-х. п. на с. - его спортив-  
ная основа. Ведущим *выразительным средством*является масса участников с их выходами, ухо-  
дами, выполнением различного *роли упражнений*и перестроений. В С.-х. п. на с. только хореогра-  
фия может быть представлена в качестве само-  
стоятельного массового выступления. Попытки  
построить С.-х. п. на с. по принципу концерта, т.  
е. сменяемости отдельных готовых номеров  
артистов и коллективов разных жанров с массо-  
выми спортивными выступлениями является  
нецелесообразным. Какими бы профессиональ-  
ными признаками не обладали номера, они про-  
игрывают перед массовыми действиями.

Основной структурной единицей С.-х. п. на.  
с. является не отдельное гимнастическое  
выступление, а *эпизод.* В нем первична не орга-  
низационная, а творческая сторона. Рождение  
эпизода, его тематика, *содержание,* образное  
решение тесно связаны с общим сценарно-  
режиссерским замыслом представления. Компо-  
зиция эпизода: I) начало (экспозиция) 2) Главные  
и второстепенные действия эпизода (развитие  
действие): массовые номера и вставные номера  
спорта и иск-ва, 3) финал *(кульминация),* 4) уход.

Масштабность сценической площадки требует  
размаха в решении наиболее важных эпизодов С.-  
х. п. на с. С этой целью в действие вводится  
группа участников (600-1500 человек, в основном  
девушки), к-рые в практике получило название  
"фонирующей группы". Фонируюшдя группа  
выполняет роль массы, вводится несколько раз,  
причем по необходимости в новом качестве (др.  
костюмы, др. предметы для выполнения упраж-  
нений). Функции фонирующей группы - укруп-  
нение действия, создание яркого, масштабного,  
образного действия, а также средством монтажа  
пластически связывать один эпизод с др. в единое  
действие. К этому приему прибегают режиссеры в  
тех случаях, если основное действие недостаточно  
массовое и не соответствует масштабу массового  
представления.

В отличие от театра, стадион не имеет специ-  
альных технических средств *монтажа.* Поэтому  
технический монтаж имеет такое же значение как  
и смысловой. В практике постановки С.-х. п. на с.  
сложились два вида монтажа: открытый и  
закрытый монтаж. Если сценарно-режиссерский  
монтаж направлен на раскрытие идеи представ-  
ления, поиск рисунков построения, в к-рых про-  
исходит действие, то технический монтаж обес-  
печивает непрерывность действия - на пере-

82

строения, т. е. поиск логических переходов из  
одного рисунка в др.

Задача художника С.-х. п. на с. состоит в том  
чтобы с первого до последнего выступления  
провести цветовую гамму так, чтобы не возникло  
цветовой дисгармонии и в *костюмах,* и в *деко-  
рациях.* Неотразимое впечатление производит  
*художественный фон.*

Для *активизации аудитории* зрителям раздаются  
флажки, платочки, кепочки, цветы, фонарики,  
чтобы весь стадион включался в жизнь цвета на  
празднике. Но самое главное - создание  
эмоционального впечатления. Эффект неожи-  
данности *(трансформация* предметов и костюмов;  
плачущий Мишка, воплощающий грусть  
расставания, а не радость, как все привыкли).

**СРАВНЕ'НИЕ,** *троп,* образное выражение, в  
к-ром один предмет (явление, признак) сопос-  
тавляется с *др.,* обладающим каким-н. свойством  
в большей мере (напр.. глаза как два изумруда). В  
театрализованных представлениях выражается *в  
монтаже* различных образных средств.

**СРЕДСТВ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СИНТЕЗ,***Синтез выразительных средств.*

**СРЕ'ДСТВО.** 1) орудие (предмет, совокуп-  
ность приспособлений) для осуществления ка-  
кой-н. деятельности. 2) *Прием,* способ действия  
для достижения чего-л.. *(Выразительные сред-  
ства,* С. *иносказания).*

**СТАДИО'Н** (гр., stadion), 1) сооружение со  
специально оборудованными площадками для  
спортивных состязаний, занятий и с трибунами  
для зрителей. 2) Место проведения театрализо-  
ванных представлений и концертов. Стадионное  
пространство трехмерно, обзор здесь 3/4 или  
круговой, трибуны расположены амфитеатром,  
масштаб сценической площадки равен масштабу  
поля С.

**СТАНИСЛАВСКОГО СИСТЕ'МА.** *Сис-  
тема Станиславского.*

**СТИЛЬ** (лат. stylus, < гр. stylos.- палочка,  
стержень для письма), 1) в древности и в средние  
века заостренный стержень из кости, металла или  
дерева, которыми писали на восковых дощечках  
или бересте. 2) С. языка: а) совокупность *приемов*использования средств общенародного языка  
(разновидность языка), для выражения тех или  
иных идей, мыслей в различных условиях  
речевой практики (в какой-л. типичной социаль-  
ной ситуации) - в быту, в официально-деловой  
сфере и т. д. - отличающийся от др. разновид-  
ностей того же языка, чертами лексики, грамма-  
тики, фонетики (официально-деловой, разговор-  
ный, книжный, научный С.); б) индивидуальные  
особенности чьей-л. речи; в) слог. 3) Метод, со-  
вокупность приемов какой-н. работы, деятельно-  
сти, поведения. 4) Характерный вид, разновид-  
ность чего-н., выражающаяся в каких-н. особен-  
ных признаках, свойствах художественного  
оформления. 5) Общность, структура, образный  
строй системы, *выразительные средства,* твор-

83ческие приемы, обусловленные ед-вом  
идейного *содержания.*

Понятие "С." употребляется также для харак-  
теристики крупной эпохи в развитии иск-ва, раз-  
личных художественных направления, поскольку  
ед-во общественно-исторического содержания  
определяет в них устойчивое ед-во художествен-  
но-образных принципов, средств, приемов (ро-  
манский С., готика. Возрождение, барокко, роко-  
ко, классицизм); для характеристики отдельных  
произведений или *.жанра* (напр., о С русского  
романа середины 19 в.); *индивидуальной манеры*художника.

**СТИХ** *(<* ф. stichos - ряд), 1) отдельная рит-  
мическая строка. 2) Единица ритмически органи-  
зованной речи, строка *стихотворения.* 3) Худо-  
жественное произведение, написанное такими  
строками.

**СТИХОТВОРЕНИЕ,** написанное стихами  
литературное произведение небольшого объема;  
в 19 - 20 вв. преимущественная форма *лирики.*

**СТРАСТЬ,** (психол.) сильное, стойкое, все-  
охватывающее чувство, доминирующее над др.  
побуждениями и приводящее к сосредоточению  
всех устремлений и сил на предмете С Основной  
признак С. - ее действенность, слияние волевых и  
эмоциональных моментов. «Истину страстей и  
правдоподобие чувствований в предполагаемых  
обстоятельствах - вот чего требует наш ум от  
драматического писателя". Эти слова Пушкина,  
определяющие сущность реалистического иск-ва,  
стали основой *системы Станиславского.* В ней  
понятие *предлагаемые обстоятельства,*созданные драматургом, переведены в предла-  
гаемые обстоятельства *сценического действия.*Истина страстей воплощена в учении о *сверхза-  
даче* творчества, правдоподобие чувствований  
определяет *условность* сценической игры, к-рая  
подчиняется законам жизненной правды и в то  
же время является игрой, выражающей в правдо-  
подобной художественной игре чувств истинные  
человеческие жизненные страсти - всеохваты-  
вающие человеческие стремления.

**СТРЕМЛЕНИЕ,** 1) первичное побуждение,  
чувственное переживание потребности, тяготе-  
ние к объекту. В зависимости от осознания С. как  
динамическая тенденция выражается в ввде  
влечения или желания. 2) Настойчивое желание  
чего-н. добиться, что-н. осуществить; устрем-  
ленность к чему-л.. (Ср., *Воля, Действие,)*

**СТРУКТУРА,** совокупность устойчивых  
связей между множеством компонент объекта,  
обеспечивающих его *целостность* и самотожде-  
ственность. С. массового театрализованного дей-  
ствия представляет собой совокупность самых  
разнородных эл-тов жизненных и художествен-  
ных *действий-* Ее особенность в том, что, опре-  
деляя в сценарии и режиссерском плане *компо-  
зицию* построения номеров и эпизодов, она обре-  
тает свою *целостность* и самотождественность  
только в живом действии *участников* в самый  
момент праздника.

**СТРУКТУРЫ ПРАЗДНИКА ОРГАНИ-  
ЗАЦИОННЫЕ,** *Организационные структуры  
праздника.*

**СЦЕ'НА** (rp. skene' - палатка, шатер; лат. scena  
- сцена театра, подмостки), 1) в древнегреческом  
театре временное деревянное помещение для  
переодевания и выхода актёров. 2) Часть те-  
атрального здания, площадка, на к-рой происхо-  
дит *представление^* (театральное, эстрадное,  
концертное и др.). *(Театральное пространство.  
Сценическая площадка. Техника сцены).* 3) В пье-  
се, спектакле часть действия, *акта.* 4) Отдельный  
*эпизод,* изображенный в романе, пьесе, ки-  
нофильм, картине и т. п. *(С. из пьесы, С. из  
спектакля, С. .массовая). 5)* Наблюдаемое про-  
исшествие, эпизод, *событие.* 6) В широком  
смысле то же, что *театр.*

**СЦЕ'НА ИЗ ПЬЕ'СЫ,** фрагмент из драмати-  
ческого произведения, специально выбранный  
для показа в программах в качестве концертного  
*номера.* С. из п., должна быть законченным эпи-  
зодом продолжительностью 10-12 мин. с доста-  
точно острым *событием* в основе и определен-  
ной концовкой. Иногда возникает необходимость  
в купюрах текста - когда по ходу действия встре-  
чаются отдельные слова и фразы, упоминание  
имен и названий, к-рые не имеют смыслового  
значения для данного отрывка. Купюры следует  
делать осторожно, чтобы сценическая жизнь ге-  
роев не потеряла своей многоплановости, слож-  
ности, насыщенности, не исказились бы язык и  
стиль автора. Важно точно определить текстовую  
концовку отрывка, какая фраза - динамичная,  
экспрессивная или мягкая, лиричная - закончит  
сцену, т. е. будет ли у номера точка или  
многоточие. В концертном отрывке может быть  
опушен ряд *предлагаемых обстоятельств,* ка-  
сающихся взаимоотношений героев с отсутст-  
вующими персонажами, а также связанных с  
местом действия. Могут быть сокращены *персо-  
нажи,* бегло упоминаемые в отрывке. *(Сцена из  
спектакля).*

**СЦЕ'НА ИЗ СПЕКТА'КЛЯ,** фрагмент из  
ранее поставленного *спектакля.* С и. с. при пе-  
реносе на эстраду без каких бы то ни было изме-  
нений может не произвести должного впечатле-  
ния на зрителя. Не каждый отрывок обладает  
четкой драматургической конструкцией. Начало  
отрывка, взятое из спектакля, не. содержит *экспо-  
зиции* действия, зритель не успевает сориентиро-  
ваться, понять, где и когда происходят *события.*То же относится и к *финалу,* внеш. мизансцени-  
ческий рисунок, механически перенесенный из  
спектакля, также может помешать зрительному  
восприятию, ибо в спектакле пластика актера во  
многом зависит от декоративного оформления, к-  
рое в концертном варианте упрощено. И, нако-  
нец, каждая роль потребует нек-рого переосмыс-  
ления отдельных моментов, ибо обстоятельства  
действия в отрывке должны быть также несколь-  
ко откорректированы. *(Сцена из пьесы).*

**СЦЕ'НА-КОРО'БКА,** замкнутое со всех  
сторон пространство сцены, напоминающее по  
архитектуре коробку. В современном театре С.-к.  
имеет три этажа. Первый этаж скрыт под  
планшетом (полом) сцены, туда ведут люки,  
имеющиеся в планшете.

Второй этаж - собственно *сценическая пло-  
щадка,* на к-рой происходит *действие.* Она обра-  
зуется планшетом сцены, *зеркалом сцены, оде-  
ждой сцены.* По бокам, за пределами С.-к., рас-  
полагаются *карманы сцены.*

Часть С.-к. от «потолка» из *падуг* и до на-  
стоящего потолка - третий этаж сцены. Обычно в  
театральных зданиях расстояние от падуг до по-  
толка в 1.5-2 раза превышает высоту от план-  
шета сцены до падуг. В этом случае декорации  
полностью скрыты от зрителей, сидящих в зале.

Разновидности С.-к.; беспортальная у к-рой  
ширина портального отверстия полностью  
совпадает с шириной зрительного зала в зоне  
первых рядов; с трехчастным порталом, у к-рой в  
портальной стене вырезано три отверстия; без  
декорационная сцена - неглубокая сцена  
закрытого типа, имеющая просторную *авансцену,*к-рая является основной игровой площадкой;  
глубинная часть предназначена для  
декорационного фона; бескулисная -сцена, не  
требующая маскировки своих боковых  
пространств *кулисами.* Пространство этой сцены  
формируется тремя стенами нейтрального харак-  
тера или стационарным сценическим *горизон-  
том.* Эффект бескулисной сцены достигается  
также значительным увеличением ширины сцены  
по отношению к ширине портала. *(Занавес,  
Оборудование сцены-коробки. План сцены. Сце-  
нические эффекты. Техника сцены).*

**СЦЕ'НА МАССОВАЯ,** *Массовая сцена,*

**СЦЕНА'РИЙ** (< ит. scenario), составная часть  
*режиссерской документации,* литературное  
произведение, описывающее *содержание* и  
*форму* действия, предназначенного для вопло-  
щения средствами *кино* или *телеиск-ва, пред-  
ставления,* массового *праздника,* определенных  
жизненных и политических акций. С. • это дра-  
матургическая основа массового театрализован-  
ного действия, описание будущей постановки,  
определяющее ее *тему,* масштабы и границы  
проведения, пути реализации *сверхзадачи* сце-  
нарного проекта и его *образного решения.* Лите-  
ратурный сценарий содержит также текст или  
изложение содержания реплик *персонажей,* ве-  
дущих, тексты стихотворений, песен, театраль-  
ных отрывков, описание спортивных и хорео-  
графических эпизодов, тезисы выступлений *ре-  
альных героев,* точно указанные моменты появ-  
ления динамической и статической *проекции,* а  
также их содержание. В С. включаются также  
режиссерские указания *(ремарки,* команды на .  
построение и смену *мизансцен,* изменения в ос-  
вещении и т. д.). С. праздника обычно создается в  
совместной работе режиссера и драматурга, к-  
рые на основе знания законов массовых празд-

ников предлагают в сценарии определенные  
праздничные игровые *ситуации, зрелища,*предугадывая *реакцию* и игровое поведение  
зрителей и участников.

С. дает возможность оценки сугубо практиче-  
ских, организационных моментов, к-рые опреде-  
ляются конкретными задачами по воплощению  
творческого *замысла.* В этом смысле С. рассмат-  
ривается не только как *форма* драматургического  
построения художес по твенной *акции,* но и как  
официальный документ его организации, к-рый  
позволяет составить смету расходов по его  
проведению, перечень необходимых материалов,  
*костюмов, бутафории* и т. п.

Методы работы над сценарием: *компиляция,  
инсценирование,* собственно *драматургический  
метод, монтаж;*

**СЦЕНАРИ'СТ** (< ит. scenario), член *поста-  
новочной группы,* автор литературной обработки  
театрализованного представления, праздника.  
Совместно с главным реж-ром разрабатывает  
концепцию праздника, собирает необходимые  
материалы для *сценария,* утверждает вместе с  
реж-ром на оргкомитете *план-сценарий,* оформ-  
ляет сценарий литературно и утверждает на орг-  
комитете его окончательный вариант, вносит  
поправки в текст сценария во время репетиций.  
*(Организационные структуры праздника).*

**СЦЕНАРНЫЙ ХОД,** (Ср., с сюжетным хо-  
дом) предлагаемые сценаристом драматический  
*сюжет* или *условия игрового общения,* опреде-  
ляющие развитие и *композицию* массового дей-  
ствия и выражающие его *образный* смысл

Часто в качестве С. х. выступает *условность.*Он может быть более сложным или менее замет-  
ным. С. х. органически вытекает из тематическо-  
го *замысла* представления, подсказывается его  
материалом. С. х. должен отвечать нескольким  
требованиям: помогать раскрытию основной *те-  
мы,* заинтересовывать зрителя и обязательно  
проходить от 'начала до конца, связывая весь ма-  
териал. С. х. может быть интересная загадка с  
разгадкой в конце представления, *песня* или пес-  
ни определенной темы, латерна-магика, С. х.  
может найти отражение в сценографии и т. д. В  
любом случае С. х. требует особого поворота  
всего материала, особого видения, особой веры в  
условность, в *условия игры.*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ ЗАДА'ЧА** осуществление  
какого-л. действия, в к-ром актер сталкивается с  
воображаемой внешней средой, преодолевает  
сопротивление этой среды или приспосаб-  
ливается к ней, используя *пристройки (2).* С. з.  
складывается из трех эл-тов: *цель* (зачем, для чего  
делаю), *действие* (что делаю), *приспособление*(как делаю). *(Предмет борьбы).*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА**, духовный И  
профессиональный уровень *режиссуры, испол-  
нителя, сценографии,* сценического *произведе-  
ния.*

**СЦЕНИЧЕСКАЯ ПЛОЩАД'КА,** часть те-  
атрального пространства, на к-рой проходит

представление. Различают закрытые и

открытые С.п.

Закрытые С. п, как правило, отделены от  
зрительного зала портальной стеной. Боковые  
пространства сцены, считая от границ *портала*делаются в профессиональных театрах равными  
6,5 метров с каждой стороны. Т.о., ширина сцены  
в два раза превышает ширину портала. К за-  
крытым С. п. относится *сцена-коробка* (др. на-  
звания: глубинная, колосниковая, портальная,  
закрытая сцена).

К открытым (т. е. полностью открытым  
зрительному залу) С. п. относятся:

пространственная (с трехсторонним обзором) -  
сцена, окруженная с трех сторон местами для  
зрителей, а с четвертой - закрытой стеной; сцена-  
арена -с трех или со всех сторон окруженная  
местами для зрителей; кольцевая - сцена,  
выполненная в виде подвижного или  
неподвижного кольца, внутри к-рого находятся  
места для зрителей.

Передвижные С.п. педженты (англ, padgeant -  
передвижная сцена в виде небольшой повозки в  
средневековом театре, применявшаяся при  
постановке мистерий, мираклей, театрализо-  
ванных *процессий),* кароссы (площадки, исполь-  
зуемые в карнавальных *шествиях), фурки.* Раз-  
новидностью открытых площадок являются такие  
нетрадиционные площадки, как *акватории,  
стадион, площадь, улица, поляна,* грузовой авто-  
мобиль и т. п.

По технической оснащенности С. п. разли-  
чают: лифтовую - двухэтажную сцену, имеющую  
верхний и нижний планшет и перемещающуюся  
по вертикали за стационарной портальной  
стеной; подъемно-опускную - сцену с

подъемно-опускным планшетом; элеваторную -  
сцену, оснащенную такой механизацией, при к-  
рой подача собранных декораций из трюма  
сочетается с горизонтальным перемещением их на  
накатных площадках.

По расположению зрителей относительно С. п.  
различают фронтальную, на к-рой традиционно  
расположение актеров на небольшом возвышении  
(помосте); сцену-арену, когда зрители находятся  
вокруг актеров;

амфитеатр, когда зрители расположены выше  
актеров. Зрители могут находиться ниже актеров,  
если используются высокие С. п. или вертолет, -  
напр., актеры могут проезжать или пролетать  
мимо зрителей. (Ср., *сценическое пространство).  
(Техника сцены).*

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ЗАКО'НЫ,** устойчивые  
принципы, выработанные многолетней практикой  
режиссуры, категоричные в силу логики че-  
ловеческого восприятия.

!) Пластика сильнее слова. Это значит, что  
движением слово можно убить, «если строить  
мизансценический ряд, игнорируя степень  
значительности словесного ряда.

85

2) Прием помноженный на прием, шутка -  
на шутку, фокус - на фокус, - взаимно  
уничтожаются. Напр., если блестящий диалог (а  
это уже фокус) помножить на пластический трюк,  
одно будет убито другим.

3) Закон самоограничения предполагает  
экономию выразительных средств при богатстве  
художественных возможностей. "Умение  
ограничивать свою фантазию, обуздать ее,  
жестоко отказываться от всего возможного, но  
необязательного, а, следовательно, приблизи-  
тельного - высшая добродетель и святая обязан-  
ность режиссера" (Товстоногов) Вводить выра-  
зительное средство не раньше, чем это станет  
жгучей потребностью.

4) Если зрительный и словесный образы од-  
нозначны (напр., взрыв смеха и упоминание о  
нем), то зрительный образ предшествует  
словесному (сначала смех, затем упоминание).

5) Чем больше физиологии в предмете  
изображения (напр., боль, смерть, работа с тяже-  
стью), тем более условный характер должно  
приобретать ее воспроизведение.

6) В каждой сцене искать пропорцию как  
главного и второстепенного, так и активного и  
пассивного.

7) Одна и та же *.мизансцена* (положение, *трюк)*не может повторяться

трижды, но для достижения полного эффекта  
(чаще комедийного) должна  
повторяться два с половиной раза.

8) Глаза - тому, с кем говоришь, жест -тому,  
о ком говоришь, о ком думаешь.

**СЦЕНИЧЕСКИЕ ЭФФЕ'КТЫ** (лат

effectus - действие, результат), средства и приемы  
создания слуховых и зрительных иллюзий,  
необходимых по ходу спектакля, представления,  
с целью произвести на зрителя определенное  
эмоциональное впечатление. С. э. делятся на  
*шумовые (шин* звуковые), *механические* и *свето-  
вые.* Деление это условно, т. к. зачастую для  
достижения необходимой иллюзии приходится  
сочетать два, а то и все три их вида. *(Световые  
эффекты, Сценические эффекты. Техника сцены,  
Шумовые эффекты).*

**СЦЕНИЧЕСКИЙ РА'КУ'РС,** расположение  
актера на сцене относительно зрительного зала.  
С. р. более всего тяготеет к *фасу.* Значительная  
часть С. р. составляют различных видоизменения  
*полуфаса.* Реже, чем абсолютный фас,  
используется чистый *профиль.* Своеобразием  
отличаются *спи'пные .мизансцены* и *полу-  
спи'нные.* Каждый С. р. имеет свои выразитель-  
ные возможности и ограничения, с т. зр. логики  
ни определяются объектами внимания и направ-  
лением движения актера. В оценке *композиции*использованного С. р. всегда применимы два  
критерия: правды (оправданности) и вырази-  
тельности.

**СЦЕНИЧЕСКИЙ СИ'МВОЛ,** средство  
*иносказания* (прием режиссуры массовых зре-

лищ), выражающее в лаконичном образном знаке-  
символе-1 *(сценографии, .мизансцене, свете,  
музыке, звуке)* основную мысль действия, эпизо-  
да, представления.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** вид худо-  
жественного *игрового действия.* Волевой про-  
цесс сценического творчества, направленный к  
определенной художественной духовной *цели. С.*д. осуществляется в момент живого *общения со*зрителем в вымышленных, воображаемых  
*предлагаемых обстоятельствах* на основе опре-  
деленных способов, соотносимых со *сценической  
•задачей,* условиями и *мерой условности* теат-  
ральной игры.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО,** область  
театрального творчества; в более узком смысле -  
иск-во создания спектакля, совокупность необ-  
ходимых для этого профессиональных знаний и  
мастерства. С. и. определяется природой театра.  
Любой театральный спектакль, будь то драмати-  
ческое представление, *балет* или *опера,* есть ху-  
дожественное произведение, раскрывающее со-  
держание и смысл через сценическое *действие,*осуществляемое с помощью всех средств теат-  
ральной выразительности - творчества режиссе-  
ра, игры актеров, иск-ва художника-декоратора,  
осветителя, костюмера *(Костюм)* и др. *Декора-  
ция, свет,* обстановка создают зрительно-  
пространственное решение спектакля, с которым  
сочетается его развитие во времени, представ-  
ленное прежде всего через сценические события,  
характеры и отношения персонажей, их душев-  
ную эволюцию, а отсюда - через *мизансцены,  
ритмы* и т. д.

В С. и. существуют три главных направления:  
1) ремесло; 2) *иск-во переживания,* 3) *иск-во  
представления.* Четкие границы между ними  
существуют только в теории. Представители этих  
направлений могут сосуществовать в одном  
коллективе или .один и тот же актер за период  
своей сценической жизни может менять направ-.  
ления.

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ПРОСТРА'НСТВО,** лю-  
бая игровая площадка, на к-рой разворачивается  
массовое действие (площадка, ограниченная  
рамками сцены, открытая эстрада, стадион, ули-  
ца, площадь, парк, акватория, набережная и т. п.).  
Общий вопрос взаимодействия чел-ка и  
пространства упирается в конкретный вопрос -  
вопрос оптимального состояния между играю-  
щими и наблюдающими (зрителями). По сущест-  
вующим нормам это расстояние (т. е. длина зри-  
тельного зала) ограничивается 27 метрами для  
драматического театра и 30 метрами для муз.  
Опытным путем установлено, что за пределами  
эгчх расстояний разрешающая способность зре-  
ния падает настолько, что лицо актера становится  
неразличимым. Практика показала, что для  
нормального восприятия игры актера необходи-  
мо видеть его глаза. С учетом этого последний  
ряд зрительного зала может быть удален от  
красной линии сцены не больше, чем на 16-18

86

метров, что составляет примерно 15-17 рядов, если  
принять расстояние между креслами партера равным  
0.9 метра, а в ширину авансцены вместе с  
оркестровой ямой равной двум метрам. Качество  
зрительского восприятия зависит и от величины т. н.  
горизонтального угла, под которым зритель смотрит  
на сцену. Если на продольной оси сцены и  
зрительного зала, отступив на один метр от задней  
стены, нанести точку и от нее провести угол,  
присущий именно данному театральному зданию.  
Лучше всего сцена видна с мест, расположенных на  
оси сцены и зала, - когда горизонтальный угол равен  
нулю. С перемещением зрителя вбок этот угол все  
больше увеличивается и сценическое пространство  
просматривается все хуже. За пределами отклонения  
от оси на 15° начинается зона неудовлетворительного  
восприятия, Следовательно, горизонтальный угол не  
должен превышать 30° (суммы показателей  
отклонения от оси вправо и влево на 15°). Но даже  
при этом зритель, сидящий на их боковых местах,  
будет хорошо видеть первые планы сцены, а  
декорации, уставные в метре от задней стены, -  
только на половину ее ширины.

**СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА**

**КОМПОЗИЦИЯ,** *Композиция сценического  
пространства.*

**СНЕНОГРА'ФИЯ,** иск-во создания зрительного  
*образа* сценического *зрелища* посредством  
декораций, *костюмов,* света, постановочной тех-ки  
*(Техника сцены).* Все эти изобразительные средства  
являются компонентами театрального представления,  
способствуют раскрытию его *содержания,* сообщают  
ему определенное эмоциональное звучание. Развитие  
С. тесно связано с развитием *изобразительно иск-ва,  
архитектуры, драматургии, кино.*С. помимо художественных задач должна решать и  
задачи технические. Во-первых, давать возможность  
удобно работать коллективам и исполнителям  
различных жанров (хору, танцевальному коллективу,  
оркестру и т. д., требующих порой взаимоисключаю-  
щих сценических условий ; во-вторых, проводить  
быструю смену номеров, особенно при открытом  
*занавесе;* в-третьих, наиболее выразительно и  
эффектно разместить в прологе и в финале всех  
участников; в-четвертых, хорошо видеть проис-  
ходящее на сцене всем зрителям, а не только  
сидящим в партере; в-пятых позволять строить  
*мизансцены* не только по горизонтали, но и по  
вертикали.

**СЦЕНЫ ЗЕРКАЛО,** *'Зеркало сцены.***ПЛАН НУЛЕВО'Й,** *Нулевой план***СЦЕНЫ ПЛАНШЕТ,** *Планшет сцены.***СЦЕНЫ ТЕХ'ННКА,** *Техника сцены.***СЮЖЕТ** (фр. sujet, букв, предмет), 1) в изобрази-  
тельном иск-ве - предмет изображения. 2) (в лит-ре)-  
ход повествования о событиях, способ развертывания  
темы или изложения фабулы. 3) *(театре, кино)* сово-  
купность действий,со-

бытий, в к-рых раскрывается основное содержание  
художественного произведения.

Динамический аспект произведения иск-ва:  
развертывание действия во всей его полноте,  
развитие характеров, человеческих переживаний,  
взаимоотношений, поступков и т. п.; взаимодей-  
ствие персонажей и обстоятельств; внутреннее  
смысловое сцепление образов. С. органически  
связан с идеей произведения, является способом ее  
развития и обнаружения. Одновременно С. -это  
способ существования фабулы. С. и *фабула*составляют единый конструктивный эл-т произ-  
ведения, проявляющийся как фабула на предметно-  
познавательном уровне, как С. на уровне  
ценностно-аксиологическом. Единицей С. является  
деталь. Сам же С. в этом плане есть динамика  
взаимодействующих деталей, *жестов, движений* и  
т. п., объединенных идейно-таматически. В основе  
С. лежит *конфликт,* к-рый содержит в себе  
предпосылки развития действия, совершающегося  
через ряд *перипетий* (соотнесений, торможений,  
повторений и т. п.). С этой т. зр. С. есть движущая  
*коллизия,* к-рая проходит несколько этапов:  
*экспозиция, завязка, развитие действия,  
кульминация, развязка.* Иногда понятия С. и  
*фабулы* определяются наоборот; иногда  
отожествляются.

**СЮЖЕТНЫЙ ХОД,** (Ср., со сценарным хо-  
дом) драматургический ход, отображающий по-  
рядок построения *эпизодов, логику* развития дей-  
ствия массового представления. Задача С. х.  
точно и ярко выразить *тему* и идею представле-  
ния и стать стержнем, на к-рый нанизываются  
номера и эпизоды представления. (Не сюжет, а  
сюжетный ход!) порою не столько внешний,  
сколько внутр., ассоциативный, дающий воз-  
можность не только объединить *сквозным дей-  
ствием* отдельные номера представления, но, и  
это главное, - раскрыть его через сценическое  
действие - основное выразительное средство те-  
атра. Напр., введя актерские задачи и мизансце-  
нирование даже в те номера, к-рые в силу *жанра*и традиций их не предполагают.

С. х. и сквозное действие представления на-  
ходят свое зримое выражение в образном *приеме,*к-рый дает возможность взаимосвязан все его  
эпизоды и создать из них неразрывную цепь  
последовательно развивающихся событий, дей-  
ствий. Один из таких приемов - это введение в  
его ткань одного или нескольких *ведущих,* кото-  
рые произнося специально написанный или по-  
добранный текст, связывают эпизоды между со-  
бой необходимым информационным материалом.  
Для этой цели можно использовать специально  
подобранные кинокадры (диапозитивы, слайды),  
или *песню,* проходящую лейтмотивом, или  
специально поставленные пластические

(пантомимические, хореографические) *миниа-*тюры -композиции, или "живые картины", или  
определенным образом подобранный звукошу-  
мовой ряд и т. п. Часто режиссеры представления  
связывают эпизоды не одним каким-л. прие-

**87**

мом, а прибегая к их синтезу. Напр., используя в  
сочетании с идущей фоном музыкой слово, или  
пантомимические миниатюры, либо живые кар-  
тины ("барельефы"), или сочетая это все вместе. В  
конечном счете, это зависит от образной формы, в  
которую "одето" представление.

Т

**ТАЛА'НТ** (< гр. talamon - первоначально вес,  
мера, потом в переносном значении - уровень  
способностей), 1) высокий уровень развития спо-  
собностей, пр. вс. специальных. О наличии Т.  
следует судить по результатам деятельности чел-  
ка, к-рые должны отличаться принципиальной  
новизной, оригинальностью подхода. Т. чел-ка.  
направляясь выраженной потребностью в твор-  
честве, всегда отражает определенные общест-  
венные запросы. 2) Выдающиеся врожденные  
качества, особые природные данные. 3) Творче-  
ская одаренность в иск-ве. Т, - это продуктивная  
эстетическая интуиция, сила художественного  
мышления, активность *воображения,* наблюда-  
тельность, емкость и мобильность *памяти,* бо-  
гатство эмоций. Формы и характер сцепления  
такого рода качеств зависят от личности худож-  
ника, жанра и вида иск-ва, в к-ром он работает.  
Высшая степень Т. - художественный гений. Бу-  
дучи врожденной способностью, творческая ода-  
ренность не может быть приобретена одной лишь  
профессиональной выучкой и образованием, но  
без них невозможно полноценное функ-  
ционирование Т. Являясь необходимым условием  
художественного творчества. Т., нуждается в  
постоянном совершенствовании, в тесной связи с  
жизнью, иначе он может быть утрачен, обес-  
кровлен. Т. неотрывен от мировоззрения худож-  
ника, его мастерства.

**ТА'НЕЦ** (нем. Tanz), вид иск-ва, материалом  
к-рого являются *движения* и *Лозы* человеческого  
тела, поэтически осмысленные, организованные  
во времени и пространстве, составляющие некую  
единую художественную систему. Т. тесно связан  
с *музыкой,* вместе с ней образуя музыкально-  
хореографический *образ (Хореография).* Одним  
из видов сценического танца является эстрадный  
Т. - небольшая сценка, хореографическая миниа-  
тюра, включающая эксцентрику, акробатику;  
ритмический танец и др.

**ТВОРЧЕСТВА НАРО'ДНОГО КОН-  
ЦЕТТ,** *Виды концерта.*

**ТВО'РЧЕСТВО,** деятельность, порождающая  
нечто качественно новое и отличающаяся  
неповторимостью, оригинальностью и общест-  
венно-исторической уникальностью. Т. специ-  
фично для ч|ел-ка. т. к. всегда предполагает твор-  
ца - субъекта творческой деятельности; в природе  
происходит процесс развития, но не творчества.  
Т. предполагает наличие у личности способ-  
ностей, мотивов, знаний и умений, *воображения,*интуиции, вдохновения, "озарения" (интуитивно-

го схватывания искомого результата) и т. п.  
Выделяют четыре стадии процесса Т.:  
подготовка, созревание, озарение, проверка.  
Выделяя специфику психической регуляции  
процесса Т. Станиславский выдвинул  
представление о сверхсознании как высшей  
концентрации духовных сил личности при  
порождении продукта Т. Задача всякого  
творческого труда - результативная легкость.  
Если итог работы тяжеловесен, значит, создатели  
произведения остановились на полдороге.  
Процесс работы есть преодоление тяжести  
материала и своей слабости; подлинное произве-  
дение иск-ва, наоборот, - торжество легкости и  
силы.

**ТВОРЧЕСТВО КОНЦЕ'РТНОЕ,** *Концерт-  
ное творчество.*

**ТВОРЧЕСТВО НАРО'ДНОЕ,** *Народное  
творчество.*

**ТЕА'ТР** *(<* ф. theatron - место для зрелищ,  
зрелище), род (вид) иск-ва, специфическим сред-  
ством выражения к-рого является сценическое  
действие, возникающее в процессе игры актера  
перед публикой. Истоки Т. - в древних охот-  
ничьих и сельскохозяйственных игрищах, массо-  
вых народных обрядах. В Древней Греции суще-  
ствовали различные виды Т. со своими тради-  
циями, сценической техникой. Богатые и разно-  
образные формы зрелищ были созданы в странах  
Древнего Востока, в Индии, Китае, Индонезии,  
Японии и др. В средние века носителями народ-  
ного театрального творчества являлись западно-  
европейские бродячие актеры - гастрионы,  
жонглеры, скоморохи. Первый профессиональ-  
ный европейский Т. эпохи Возрождения - ит. Т.  
народной комедии масок *(комедия дель арте,* 16  
- 17 вв.). С эпохи Возрождения Т. становится  
литературным, тяготеет к оседлому существова-  
нию в городских культурных центрах. В ходе  
исторического развития определись три основ-  
ных вида Т., отличающиеся специфическими  
признаками и средствами художественной выра-  
зительности - драматический, оперный и балет-  
ный с некоторыми промежуточными формами  
Произведение театрального иск-ва - *спектакль -*создается на основе драматического или музы-  
кально-сценического произведения в соответст-  
вии с замыслом режиссера (в балете - *балетмей-  
стера* и *дирижера,* в опере, оперетте - *режиссе-  
ра* и дирижера) и под его руководством совмест-  
ными усилиями актеров, а также *художника-*сценографа, *композитора,* хореографа, худож-  
ников по костюму, свету, гримеров и т. п. 2) Зда-  
ние, где происходят театральные представления.  
3) Представление, спектакль.

Синтетичность театрального иск-ва, связанная  
с широким использованием выразительных  
возможностей других иск-в (музыки, *танца,* ху-  
дожественного слова, литературных произведе-  
ний, *пантомимы* и др.), ставит его на одно из  
первых мест в ряду *выразительных средств* те-  
атрализованного представления. Пути использо-  
вания иск-ва Т. в театрализованных представл

ниях: включение в сценарий отрывков из пьес,  
инсценирование - прозаических и лирических  
произведений, а также документального  
материала, использование приемов

разновидностей театра (Т. теней, *комедии дель  
арте, Т. кукол,* Т. оперы и балета, оперетты).  
*(Театр миниатюр. Театр под открытым небом.  
Психологический театр. Трансформирующийся  
театр, Универсальный театр, Условный театр.  
Эпический театр).*

**ТЕА'ТР КУКОЛ,** вид театрального зрелища, в к-  
ром действуют куклы, управляемые актерами-  
кукловодами, обычно скрытыми от зрителя.  
Различаются устройством кукол и системой их  
удивления (марионетки, верховые куклы - пер-  
чаточные, тростевые и др.).

**ТЕА'ТР ТЕНЕ'И,** вид театрального зрелища,  
основанный на использовании плоских кукол (из  
картона, кожи, специальной цветной пленки),  
которые находятся между источником света и эк-  
раном или накладываются на него, *(Кукла).***ТЕА'ТР МИНИАТЮ'Р,** вид *театра,* в котором  
ставятся произведения т. н. малых форм -  
одноактные пьесы, а также *пародии,  
сциеатраенки, скетчи* и т. п., иногда связанных  
общим *сюжетом.*

**ТЕА'ТР ПОД ОТКРЫТЫМ НЕ'БОМ,** тип  
театра, в к-ром сценической площадкой служат  
*площадки, улицы, парки, акватории,* архитектурные  
сооружения и ансамбли. Оформление - *ар-  
хитектура,* природа. Художественное освещение -  
прожектора, подсветки стен, горящие  
транспаранты, огненные буквы, "живой" открытый  
огонь: факелы, костры, пожары, *фейерверки,  
естественное освещение местности.* Дейст-  
вующие эл-ты - воздушный транспорт от малого  
спортивного самолета, аэростата до военного  
истребителя; водный транспорт: от байдарки до  
подводной лодки; наземный транспорт; от телеги  
до тяжелых тягачей. В муз. палитру добавляются  
естественные *шумы:* сигналы (вой фабричной  
трубы, сирены автомашин, сигналы с кораблей,  
шум самолета и т. п.). Крупные *детали реквизита,  
костюмы, маски. Занавес:* световой, дымовой,  
естественные изгибы улиц, водных каналов.  
Действующие исполнители - народные массы:  
герои войны и труда, трудовые коллективы, во-  
инские подразделения, спортивные коллективы,  
участники художественной самодеятельности и  
т.п. Представления Т. п. о. н. сводят до минимума  
использование литературного текста, соответ-  
ственно усиливая роль и значение других вырази-  
тельных средств, *обратных мизансцен,* аллего-  
рических построений, пластических .метафор,  
символики и т. д. "Смешивание" этих красок на  
палитрах площадей и улиц, акваторий и воздуш-  
ного пространства создает атмосферу массового  
зрелища монументального по *форме* и эпического  
по *соаержанию.* Действие развивается здесь не как  
результат взаимодействия "персонажей", воплоща-  
емых отдельными актерами, а как результат  
столкновения обобщающих понятий,

облеченных в зрелищную форму динамических  
символических образов. Это связано с особыми  
условиями массовых постановок, особыми по-  
вышенными требованиями к организации зри-  
тельского внимания в ситуациях, оптимально  
этому не способствующих.

Выбор формы зависит от масштабности со-  
бытия, от того, какой отклик это событие нахо-  
дит у людей (т.е. от потребности людей праздно-  
вать данное событие), от материально-  
технической базы, на которую может опереться  
постановочная группа, от места действия буду-  
щего представления. *(Гулянье, Карнавал, Массо-  
вое представление, Улица, Шествия).*

**ТЕА'ТР ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ,** *Психоло-  
гический театр.*

**ТЕА'ТР РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ,** *Психологи-  
ческий театр.*

**ТЕА'ТР ТРАНСФОРМИРУЮЩИЙСЯ,***Трансформирующийся театр.*

**ТЕА'ТР УНИВЕРСАЛЬНЫЙ.** *Универсаль-  
ный театр.*

**ТЕА'ТР УСЛОВНЫЙ,** *Условный театр.*

**ТЕА'ТР ЭПИЧЕСКИЙ,** *Эпический театр.*

**ТЕАТРАЛИЗА'ЦИИ МЕТОД,** *Метод те-  
атрализации.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ**

**ЖИ'ЗНЕННОЕ,'** *Жизненное театрализованное  
действие.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ДЕЙСТВИЕ**

**МА'ССОВОЕ,** *Массовое театрализованное  
действие.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ МА'ССОВОЕ**

**ОБЩЕ'НИЕ,** *Массовое театрализованное об-  
щение.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ПРЕДСТАВ-**

**ЛЕНИЕ МА'ССОВОЕ,** *Массовое театрализо-  
ванное действо.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ДЕЙСТВА**

**МАССОВОГО ВОСПРИЯТИЕ,** *Восприятие  
массового театрализованного действа*

**ТЕАТРА'ЛЬНАЯ ИГРА',** игра, в к-рой пе-  
реплавляются материал режиссерского творчест-  
ва и эл-ты режиссерской выразительности, ори-  
ентированные на постижение высшего смысла  
бытия, реж-р ищет этот смысл и в самом себе, и в  
содержании пьесы, и в выборе (открытии, изо-  
бретении) *выразительных средств.*

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭТИКА,** (rp. ethika, от  
e'thos - обычай, нрав, характер), понятие, заро-  
дившееся в процессе создания К. С. Станислав-  
ским системы воспитания актера. Он рассматри-  
вал Т. э. как основу успешной творческой н ор-  
ганизационной работы драматического коллек-  
тива.

**ТЕАТРАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО,** про-  
странство, предназначенное для театральной  
деятельности. Термин, введен Н. Охлопковым и  
объединяет в себе понятия "сцена" и «зал». Т. п.  
находится в постоянном движении, принимая  
различные формы в размере развития спектакля.  
В какие-то моменты действия актер простравст-

89

венно отделяется от публики, в другие - сливается  
с ней в одно целое. Различают:  
дифференцированное пространство, в к-ром  
зрительская и сценическая части разделены  
*порталом;* интегрированное пространство, в к-  
ром зрительская и сценическая части слиты в  
единый пространственный объем;  
многоцелевое, предназначенное для демонстрации  
спектаклей, концертов, выставок, спортивных  
выступлений и т. п.;

нейтральное - пустое помещение, преоб-  
разовываемое в Т. п. согласно художественному  
замыслу конкретного спектакля; однопро-  
странственный театр, в к-ром зрительный зал и  
сцена не разделены.

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМПЛЕКС,** здание,  
объединяющее в себе несколько *театральных  
пространств* для одновременной работы разных  
театров.

**ТЕАТР АЛ ИЗА'ЦИЯ,** *Метод театрализации***ТЕАТРАЛИЗА'ЦИИ МЕТОД,** *Метод те-  
атрализации.*

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ.**

творческая *активность* людей, выражающих  
свои жизненные стремления художественными,  
театральными средствами направленная к дос-  
тижению жизненной духовной цели.

**ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО МАССОВОГО  
ДЕ'ЙСТВИЯ РЕЖИССЕР,** *Режиссер массового  
театрализованного действия.*

**ТЕКСТ ДИ'КТОРСКИЙ,** *Дикторский  
текст.*

**ТЕЛЕИСКУ'ССТВО(<** гр. tele - вдаль, далеко  
и слова "иск-во"), техногенное пространственно-  
временное иск-во. обладающее временными  
свойствами радиовещания и говорящее  
аудиовизуальным языком кино. Т. и киноиск-во  
входят в единую экранную художественную сис-  
тему, Особенности Т, как и радиовещания -  
симультанность, вездесущность и программность  
вещания.

Еще на заре зарождения телевидения С.  
Эйзенштейн выразил его уникальное свойство как  
способность "прямо и непосредственно пере-  
сылать миллионам слушателей и зрителей свою  
художественную интерпретацию событий в не-  
повторимый момент свершения его, в момент  
первой, бесконечно волнующей встречи с ним".  
Это относится не только к реальным событиям,  
но и к событиям художественным, к самому акту  
творчества. Выражением телевизионного иск-ва  
являются передачи, где материалом художест-  
венной образности становится само живое обще-  
ние участников между собой и с телезрителем,  
где автор (напр., И-Андронников, Э, Радзинский  
Э.Рязанов, Л. Филатов и др.) выступает и в роли  
режиссера, и импровизатора, и исполнителя, вы-  
страивая на экране своеобразный телетеатр ху-  
дожественного общения. Т. становится в празд-  
ничном действии и телевизионном представле

нии важным способом коммуникации и сильным  
выразительным средством.

„Т. бесконечно расширяет аудиторию празд-  
ничного действия, передавая его экранный образ  
в эфир, и активизирует участников праздника. Т  
дает возможность расширить круг общения с  
окружающим миром, включать в прямой диалог  
людей, находящихся на дальнем расстоянии от  
места праздничного действия.

Возможность прямой трансляции и видеоза-  
писи жизненных событий, а также укрупнение на  
экране фрагментов происходящего праздничного  
действия позволяет использовать Т. как сильное  
выразительное средство, включать прямые ре-  
портажи или видеокадры в художественно-  
документальную драматургию театрализованного  
представления, тематического концерта. Само  
телевизионное экранное действие может стать  
основой массового игрового, праздничного об-  
щения, охватывающего весь город, регион, всю  
страну.•

Постоянно развивающиеся и расширяющиеся  
технические возможности телеобщения рождают  
новые формы экранного массового действия  
(напр., КВН, концертные "телемосты", *телема-  
рафон).*

**ТЕЛЕМАРАФО'Н,** общественно-художест-  
венная акция, имеющая целью привлечь внима-  
ние государства и общественности к проблемам  
какой-л. социальной группы и помочь ей всеми  
доступными способами. Автор замысла - петер-  
бургская тележурналистка Тамара Максимова,

Т. отличается от других форм насыщенной  
документальностью; экономической помощью  
той структуре, ради к-рой "марафон" проводится;  
значительной продолжительностью во времени  
(диапазон достаточно широк: от 10 до 24 часов  
без перерыва для сценического действия); обя-  
зательным "живым" эфиром, так как он позволяет  
установить с населением оперативную обратную  
связь, дает другой нерв, диктует иную степень  
ответственности в организации телевизион-но-  
сценического действия. Т. тогда ценен, когда  
художественно раскрывает личность всех участ-  
ников - его главных героев, артистов, вкладчиков.  
Т. является средством их самораскрытия.  
*(Документ, Факт. Герой, Интервью, Художест-  
венный образ).*

**ТЕ'МА** (< rp. thema - то, что положено в ос-  
нову), 1) предмет описания, изображения, иссле-  
дования, обсуждения, разговора и т. д 2) (В иск-  
ве) объект изображения, круг жизненных явле-  
ний, отражаемых писателем, художником или  
композитором и скрепленных воедино авторским  
замыслом. 3) (В музыке) построение, состав-  
ляющее основу муз. произведения или его разде-  
лов. В крупных муз. произведениях могут быть 2  
- 3 и более тем. 3) (В музыке) муз. фраза, главный  
мотив, к-рый является в муз. произведении  
основой для дальнейшего развития. 4) (В театре)  
те явления, события, к-рые отображаются драма-  
тургом в произведении. Т. является выражением

90

. национальных особенностей, жизни той или иной  
эпохи, отрезка времени. Чаше всего драматурги  
описывают то," что они видели сами. 5) (В  
театрализованном представлении, празднике)  
постановка проблемы, предопределяющая отбор  
жизненного материала и характер художественного  
повествования. Она порождает обращение к тому  
(или другому) сюжету. Т. характеризует  
содержательный слой представления (праздника),  
*сюжет,* являясь образной конкретизацией темы. -  
характеризует его *форму.* Т. является одной из  
составных частей *замысла,* отвечает на жизненно  
важный вопрос «О чем?», требующий своего  
размышления и разрешения.

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЕ'ЧЕР,** вид театрали-  
зованного представления (зрелища), отличаю-  
щийся общественной значимостью затрагивае-  
мых тем, органическим слиянием художествен-  
но-образного с документальным материалом и их  
драматургической разработкой. *{Метод те-  
атрализации).*

Содержанием Т. в. является общественная  
жизнь и быт людей, их напряженный, созида-  
тельный труд, чувства и стремления, отраженные  
в конкретных проявлениях и событиях, в жиз-  
ненных *конфликтах,* пропаганда достижений  
человеческой мысли в сфере экономики, полити-  
ки, науки, техники, литературы, иск-ва. Основное  
методическое требование к Т. в. - раскрытие  
темы через призму конкретного чел-ка, его  
мироощущение, *эмоции,* действия. Многооб-  
разны жанры вечеров:

Вечер- хроника, - это обращение к рассказу об  
исторических событиях в жизни страны, региона  
(республики, города, села, района), социальной  
группы, производственного коллектива.

Основной принцип этого вида Т. в - распо-  
ложение материала соответственно реальной  
жизненной последовательности событий. Цен-  
ность таких вечеров - в напоминании о событиях,  
к-рые знакомы собравшимся. Но события пред-  
стают не как разрозненный набор фактов, а как  
непрерывная цепь людских судеб, и сидящие в  
зале ощущают себя наследниками и продолжате-  
лями традиций, заложенных их предшественни-  
ками.

Вечер- портрет рассказывает о судьбе из-  
вестного чел-ка (династии, коллектива, бригады,  
звена и т. п.) и создает его образ всеми *вырази-  
тельными средствами.* События, освещаемые  
здесь не столь масштабны, но благодаря своей  
предельной конкретности, особой теплоте и сер-  
дечности подачи материала достигают убеди-  
тельности и глубины воздействия. Этот вид по-  
зволяет в значительной мере реализовать по-  
требность в *общении* с интересной личностью и  
не только показать образ данного чел-ка, но и  
раскрыть процесс его становления, т. е. раскрыть  
его всесторонне.

Вечер- митинг - наиболее активный вид Т. в.  
*Тема* здесь отличается предельной остротой и  
злободневностью. Ему присуща открытая

агитационность, призывность, особая действен-  
ность. Среди выразительных средств преоблада-  
ют прямое обращение в зал, яркий, эмоциональ-  
ный рассказ очевидца событий, широкое исполь-  
зование кинохроники. На них нередко принима-  
ются резолюции, обращения, письма; использу-  
ются массовое исполнение песен, коллективные  
клятвы, скандирование лозунгов! шествия через  
зал. Все выступления носят пафосно-метинговый  
характер.

Вечер-р а с с к а з отличается спокойной по-  
вествовательной *формой.* Характерной чертой  
является развернутое изложение темы, обилие  
*фактов,* наблюдений, *информации.* Чаше всего  
такие вечера в свободной образно-  
документальной форме раскрывают такие поня-  
тия, как героизм, патриотизм, интернационализм,  
воинский долг, гуманизм. Здесь нет привязки к  
конкретной жизненной судьбе, строго опреде-  
ленным историческим событиям. Его цель -  
глубже вникнуть в суть нашей жизни.

Вечер- р е п о'р т а ж объединяет единой те-  
мой короткие выступления непосредственных  
свидетелей и участников тех или иных событий  
прошлого и настоящего. Особая оперативность,  
злободневность, публицистичность, докумен-  
тальность предъявляют особые требования к *ве-  
дущему.* Часто такие вечера ведут журналисты.

Вечер- ритуал содержит эл-ты торжест-  
венного *акта.* Такие вечера связаны с важней-  
шими событиями в жизни чел-ка, к-рые означают  
существенные перемены в гражданском, полити-  
ческом и социальном состоянии личности. Они  
вбирают в себя многие эл-ты старинных обрядов  
и в связи с этим имеют глубокую традиционную  
основу. Помимо официального ритуального акта  
(вручение паспорта, студенческого билета,  
приема в скауты и т. п.) этот вид вечеров всегда  
включает в себя ряд традиционных действий, в к-  
рых «виновники торжества» и присутствующие  
на нем проявляют свое отношение к проис-  
ходящему Эти действия позволяют красиво и  
впечатляюще выразить торжественное обяза-  
тельство, добрые пожелания, благодарность,  
признательность. Многие из этих действий пере-  
дают большие идеи и глубокие чувства лучше и  
выразительней, чем любое другое средство. (06-  
*ряд. Ритуал).*

Вечер- интервью предполагает возможность  
постановки и открытого обсуждения острых-  
вопросов, широкого обмена мнениями, важность  
и злободневность тематики, участие местных  
руководящих кадров. Основная роль здесь  
принадлежит ведущему, к-рый «избирает» лицо,  
и обращается к нему от имени всех присутст-  
вующих, комментирует его выступление и под-  
водил" итог. Художественно-зрелищные эл-ты  
используются в качестве "художественных про-  
кладок" для заполнения пауз. *(Интервью).*

Вечер- диспут близко стоит к вечеру-  
интервью. Но его основное содержание - про-  
блемы воспитания подрастающего поколения. От

91

участников вечера требуется уметь не только  
высказать, но и отстоять свою точку зрения на  
затрагиваемые вопросы.

В основу вышеназванных жанров положены  
различные виды человеческой деятельности. Идя  
по этому пути, режиссеры могут преумножить  
жанровое многообразие Т. в. *(Метод театрали-  
зации, Сценарный ход. Режиссерский ход. Прие-  
мы активизации),*

**ТЕМП** (ит. tempo, < лат. tempus - время), 1)  
степень быстроты движения, осуществления,  
интенсивность развития чего-л., в исполнении  
чего-л., какого-н. дела, задания. 2) (В физических  
упражнениях) определенная частота повторения  
выполненных многократно движений (напр.,  
шагов при ходьбе); 3) (Муз.) скорость следования  
метрических счетных единиц; основной Т. (в  
порядке возрастания): лагро, ленто, адажио  
(медленные Т.); анданте, модерато (умеренные  
Т.); аллегро, виво, престо (быстрые Т.); некото-  
рые жанры (марш, вальс) характеризуются опре-  
деленным Т.; для точного измерения Т. служит  
метроном; 4) (В театре) течение выступления  
артиста во времени (быстро-медленно) относится  
к внешнему проявлению *сквозного действия.*

**ТЕ'МПО - РИТМ.** сочетание *ритма* (напря-  
женности шульса, внутренней интенсивности  
постановки) и *темпа* (внеш. проявления хода  
*сквозного действия),* к-рые могут либо совпадать.  
либо резко контрастировать друг с другом.

Т.-р. театрализованного представления - со-  
четание взаимодействия внутренней и внешней  
динамики исполнения и сочетание номеров и  
эпизодов.

В верном Т.-р. представления заложен успех  
его восприятия как единого непрерывно и стре-  
мительно развивающегося *действия,* идущего как  
бы на одном дыхании. Современные режиссеры  
чаше всего используют синкопированное  
построение Т.-р. (при непременном соблюдении  
закона его нарастания). Т. е. такое чередование и  
сочетание *номеров,* к-рое приводит к резкой,  
контрастной смене (переакцентировке) ритмов.  
Сочетание темпо-ритмов - одно из действенных  
выразительных средств, позволяющих реж-ру  
наиболее точно и ярко выявить через динамику  
развития эпизода его главную мысль.

**ТЕНЕВО'Й ТЕАТР,** *Театр теней.*

**ТЕ'ХНИКА СЦЕ'НЫ,** (гр. technike - искусная  
< idchne •• иск-во, мастерство), совокупность  
средств, устройств, *приспособлений (2)* для об-  
служивания сценического зрелища. К Т.е. отно-  
сится архитектурное устройство *сцены-коробки.*ее *оборудование,* а также технические приспо-  
собления, к-рые иногда изготавливаются специ-  
ально для конкретной постановки. У театральной  
техники есть и другая функция - создание *сцени-  
ческих эффектов,* необходимых по ходу дейст-  
вия.

**ТОЛПЫ, МИЗАНСЦЕ'НЫ,** *Мизансцены  
толпы.*

**ТРАГЕ'ДИЯ** (< гр. tragodia), вид *драмы,*проникнутый пафосом трагического. Основу Т.  
составляют острые общественные конфликты,  
коренные проблемы человеческого бытия,  
столкновения личности с судьбой, обществом,  
миром, выражающийся в напряженной форме  
борьбы сильных характеров и страстей. Трагиче-  
ская коллизия разрешается обычно гибелью  
главного героя. Классикой жанра стала Т. Древ-  
ней Греции (Эсхил, Софокл, Еврипид), Возрож-  
дения и барокко (У. Шекспир, Ж. Расин). Начи-  
ная с 18 в. и особенно в драматургии реализма  
*жанр* утрачивает строгость; Т. сближается с  
драмой (как видом); возникают промежуточные  
жанры, напр.: "мещанская Т." (Ф. Шиллер), тра-  
гическая драма (Г. Кленст. В. Гюго), историче-  
ская драма (А. С. Пушкин, А. К. Толстой), ге-  
роическая драма (Вс. Вишневский); с конца 19 в.  
становится актуальной *трагикомедия.*

**ТРАГИКОМ Е'ДИЯ,** драматическое произ-  
ведение, обладающее признаками как *комедии,*так и *трагедии.* В Т. лежит ощущение относи-  
тельности существующих критериев жизни; одно  
и то же явление драматург видит в комическом и  
трагическом освещении. Характерна дня драма-  
тургии 20 в. ("Шесть персонажей в поисках ав-  
тора" Л. Пиранделло).

**ТРАГИЧЕСКОЕ,** философско- эстетическая  
категория, характеризующая неразрешимый об-  
щественно-исторический *конфликт,* разворачи-  
вающийся в процессе свободного действия челка  
и сопровождающийся его страданием, гибелью.  
Т. неотделимо от идеи достоинства и величия  
чел-ка. проявляющихся в самом его страдании,  
предмет специфического вида драмы - *трагедии.*

**ТРАДИ'ЦИЯ** *(<* лат. traditio - передача), эл-  
ты социального и культурного наследия, пере-  
дающиеся от поколения к поколению и сохра-  
няющиеся в определенных обществах, классах и  
социальных группах в течение длительного вре-  
мени. В качестве Т. выступают определенные  
общественные установления, нормы поведения,  
ценности, обычаи, *обряды* и т. д. Те или иные Т.  
действуют в любом обществе и во всех областях  
общественной жизни. Наиболее распространены  
Т в религии. Реакционные Т. служат сохранению  
отживших общественных и культурных форм,  
прогрессивные - способствуют развитию  
творческих начал в общественных отношениях и  
культуре.

**ТРАНСПОРТ** (< лат. transportare - перено-  
сить, перемещать, перевозить) , нетрадиционное  
*выразительное средство* массового театрализо-  
ванного представления. В постановках могут  
участвовать легковые и грузовые автомобили,  
трактора и танки, машины-амфибии и броне-  
транспортеры, молоковозы, цементовозы, сель-  
скохозяйственная техники (веялки, сеялки, жней-  
ки, комбайны и др.), велосипеды и мотоциклы,  
самолеты и вертолеты, катера и глиссеры,  
шлюпки и яхты, пароходы и теплоходы, сухо-

92

путные и плавучие подъемные краны, метеозонды  
и воздушные шары и т. д. В Петрограде в 19-20-м  
гг проходили "трамвайные" шествия. На одном из  
массовых представлений, проводившемся в  
ночное время, использовались иллюми-  
нированные электрокары. А. П. Конников поста-  
вил хоровод - "Мотоберезка" на празднике "Рус-  
ской зимы" в Лужниках, смонтировав на мото-  
циклах высокие "гнезда" и поместив туда девушек  
в полушубках, расписные полы к-рых накрывали  
всю конструкцию вместе с мотоциклом.  
Транспортные средства могут «заговорить», стать  
«действующими лицами». Т. является очень  
удобной самодвижущейся декорацией,

сценической площадкой.

ТРАНСФОРМАЦИЯ (лат. transforniatio  
преобразование, превращение), в театре, цирке и  
на эстраде прием основанный на быстром изме-  
нении актером своего внеш. облика. (Ср., *Пере-  
воплощение}.* В театрализованных представлени-  
ях часто используются Т. *костюмов, реквизита,*

ТРЕТИЙ ПЛАН, один из дальних планов,  
поперечная доля *сценической площадки,* распо-  
лагающаяся в глубине за *вторым (сценическим)  
пианом.* Т. п. соответствует общему плану в  
кино. Нюансы игры, глаза - зеркало души актера  
- тут разглядеть трудно. Но при этом взгляд зри-  
теля охватывает все или большую часть *сцениче-  
ского пространства.* Т. п. - раздолье для *худож-  
ника* и *режиссера,* чтобы «поиграть» рельефом  
сцены.

ТРЕХЧЛЕ'ННОСТЬ, по определению М.  
Чехова, основное качество *композиции* целого.  
Начало переживается как зерно, из к-рого  
развивается растение, конец - как созревший  
плод и середина - как процесс превращения зерна  
в зрелое растение. Каждая из этих частей имеет  
свою задачу и свой специфический характер в  
композиции целого.

ТРОП (гр. tropos - поворот, оборот речи),  
слово или меткое выражение, употребляемое в  
переносном, иносказательном смысле (перенос  
названия с традиционно обозначаемого предмета  
или явления на др., связанных какими-то смы-  
словыми отношениями с первым) для достиже-  
ния большей выразительности. К Т, относятся  
*.метафора,* эпитет, *аллегория, олицетворение,*сравнение, *символ, гипербола* и др. В театраль-  
ном иск-ве Т. выступает как синоним художест-  
венного *приема.*

**ТРУАКАТ,** *Полуфас.*

ТРУППА (нем. Тшрре), актерский состав  
драматического, оперного, опереточного и др.  
театров.

ТРЮК (фр. true), 1) ловкий, эффектный *при-  
ем;* искусный, сложный маневр; 2) (В цирке) од-  
но из главных *выразительных средств,* отдель-  
ный законченный фрагмент любого циркового  
*номера,* даже если Т. самый обыкновенный по  
технике и кратковременный по выполнению, он  
вполне самостоятельный и в себе замкнутый. Т.  
является простейшим возбудителем *реакгцш,*

действующей на зрителя таким реально выпол-  
няемым разрешением задания, к-рое лежит вне  
обычного круга представления и кажется нераз-  
решимым. Т. включает в себя необычность, ало-  
гизм. 3) (На эстраде) Т. - язык *оригинального  
жанра,* средство его выражения. С его помощью  
создается эстрадное произведение - в этом его  
существенное отличие от *спорта,* где демонст-  
рация самого Т., техническая *виртуозность* ис-  
полнения является конечной целью выступления  
спортсмена. Т. - не самоцель, а краска, особый  
язык, строительный материал, которым создается  
произведение. Любой Т. можно рассматривать  
как художественную *метафору. Аттракцион.  
Монтаж' аттракционов).*

УЛИЦА, в населенных пунктах: два ряда  
домов и пространство между ними для прохода и  
проезда, а также само это пространство. Празд-  
ники, проводимые на улице - это форма *театра  
под открытым небом.* Праздники могут быть  
тематически не связаны с данной У. и, наоборот,  
посвящены конкретной У. В первом случае У.  
является просто местом проведения праздника.  
Во втором - У. становится *реальным героем*(напр., праздник ул. А. П. Чехова, Моховой, Нев-  
ского проспекта). Содержание праздника У. от-  
ражает ее историю, архитектурные памятники,  
дома, людей, к-рые в них работали и жили когда-  
то, работают и живут сегодня.

УНИВЕРСАЛЬНОСТЬ (<: лат. universal -  
всеобщий), разносторонность, владение всеми  
частными специальностями в свое профессии.  
Владение многими профессиональными навыка-  
ми, нахождение «на стыке» нескольких видов  
иск-ва - важное сценическое качество эстрадного  
исполнителя. Этим он и развлекает, и увлекает  
публику, вызывая у нее положительные эмоции  
не только содержанием исполняемого произве-  
дения, но и своей «У.».

УНИФОТТМА (фр. uniforme), l) форма, при-  
веденная к единообразию (унификации) (напр..  
форменная одежда военных, учащихся и т. п.) 2)  
(В цирке) одетый в специальные одежды перег-  
нал, обслуживающий арену во время представ-  
лений.

У. может быть достаточно ярким *вырази-  
тельным средством* в некоторых театрализован-  
ных представлениях. Напр., У. активно исполь-  
зовалась агиттеатрами «синей блузы». В массо-  
вых театрализованных представлениях, чтобы  
избежать эклектики .в *костюмах,* режиссеры  
прибегают к У. (парадной пионерской форме,  
форме бойцов студенческих строительных отря-  
дов, к трико, военной и спортивной формам, ра-  
бочей спецодежде и т. п.). Однако такой *прием*использования костюма именно в массовых  
представлениях ведет к однообразию, унылому

93

фону, отсутствию ярких цветовых пятен. *(Аксес-  
суар).*

**УПРАЖНЕНИЕ,** повторное выполнение ка-  
кого-л. задания, действия с целью его совершен-  
ствования, усвоения. В театрализованных пред-  
ставлениях на стадионе У. являются выразитель-  
ным средством в построении *массовых сцен.* Ис-  
пользуются У. с индивидуальными предметами  
(напр., шарф, лента, мяч) или с групповыми  
предметами (напр., лестница, шест, круг). Свою  
специфику имееют У. вольные, поточные, пира-  
мидковые и проч. *(Графический метод. Фото-  
макетный метод. Прием обратного действия,  
Прием прямого действия. Прием возврата к ис-  
ходному положению.)*

**УСЛОВНОСТЬ,** воображаемый, несущест-  
вующий или символический (напр., условная  
линия, условная *декорация,* условная *игра).* У. -  
одно из существенных свойств иск-ва, подчерки-  
вающее отличие художественного произведения  
от воспроизводимой в них реальности. Эстетиче-  
ский эффект У. возникает благодаря наличию и  
сознательному разведению таких полюсов об-  
разно-творческих противоречий, как «сходство» и  
«несходство», видимость и сущность, чувст-  
венное и мыслимое, объективное и субъективное.  
Отнюдь не порывая с реальностью, художе-  
ственная У. помогает выразить ее сущность, делая  
ее наглядно, чувственно воспринимаемой,  
достигая высокой степени художественной прав-  
ды. В этих целях используется видоизменение  
природной формы изображаемых явлений и  
предметов, нарушение временны'х и пространст-  
венных связей, доступных непосредственному  
наблюдению, одушевление вещного и овеществ-  
ление живого и т. п. *(Условный театр).*

**УСЛОВНОСТИ МЕТА,** *Мера условности.*

**УСЛОВНЫЙ ТЕА'ТР,** тип *театра,* в к-ром  
режиссер стремится привлечь внимание зрителя  
открытием новых граней и черт характера *героя,*мастерство актера яркими и неожиданными  
средствами сценической выразительности. Про-  
исходящее в этом случае сотворчество, как вид  
восприятия, основано на восполнении  
*воображение.^* зрителя пробелов или сознательно  
организованных разрывов между логически-  
последовательным бытием персонажа в событии.  
Зрителя поражает и вызывает восторг *вымысел* и  
*заразительность,* необычность сценического  
*действия, пластика* актера, *.мизансцена, свет.*

**УЧАСТНИК ПРЕДСТАВЛЕНИЯ.**

**ПРАЗДНИКА,** человек, включившийся в  
праздничное творческое действие. Наблюдатель

* зритель - соучастник - участник - вот последо-  
  вательные стадии внутр. включения в празднич-  
  ное *игровое общение.* Превратить зрителя из на-  
  блюдателей в участников праздничного действия
* основная цель режиссуры праздника. Всех уча-  
  стников по уровню социально-художественной  
  активности можно дифференцировать на ини-  
  циаторов, организаторов и исполнителей (про-  
  фессионалов, любителей, *реальных героев) с* ярко

выраженной социальной активностью; на активно  
одобряющих его идейно-тематическое содер-  
жание и проявляющих готовность к участию; и  
пассивных зрителей, не имеющих ярко выражен-  
ной готовности к участию.

Ф

ФА'ЬУЛА (- лат. l;ihula – повествование,ис-  
тория, басня, рассказ), в художественном произ-  
ведении цепь основных *событий, о* к-рых пове-  
ствуется в *сюжете,* в их логической причинно-  
временной последовательности. В изложении Ф.  
различают *экспозицию, завязку, развитие дейст-  
вия, кульминацию, развязку.* Часто Ф. называют  
сюжетом. Единица Ф. - с о б ы т и е. К одному и  
тому же *событийному ряду могут* обращаться  
художники разных времен, народов, поколений и  
разного места жительства (напр., библейские  
легенды или события Великой отечественной  
войны). Однако на одной и той же событийной  
основе создается принципиально новый художе-  
ственный мир, в к-ром известная фабульная канва  
обретает новый смысл и значение. Т. о., Ф.  
возникает в конкретном сюжете как продукт  
творчества художника. В тех видах и *жанрах*иск-ва, к-рые обращены к предметно-  
событийному аспекту отображаемой действи-  
тельности (эпос, драма, теле- и кинофильм, исто-  
рическая живопись, опера, сюжетные театрали-  
зованные представления и пр.), Ф выполняет  
организующую функцию, объединяя все детали  
сюжета и давая тем самым ключ к эстетическому  
восприятию художественного произведения. В  
бестекстовой *музыке, лирике,* натюрморте, пей-  
заже и т. п. Ф. отступает на второй план, утрачи-  
вает организующую функцию; развитие сюжета  
осуществляется на основе движения *эмоций,* пе-  
реживаний, настроений. Возможны бесфабуль-  
ные произведения иск-ва (арабеска, некоторые  
лирические произведения).

ФАКТ (< лат. fact urn - сделанное, совершив-  
шееся), 1) действительность, реальность, то. что  
объективно существует. 2) Действительное, не-  
вымышленное происшествие, *событие,* явление.  
3) Твердо установленное знание, данное в опыте,  
достоверность к-рого доказана, служащее для  
какого-л. заключения, вывода, являющиеся про-  
веркой какого-л. предположения. 4) В обычном  
смысле - синоним понятий истина, событие, яв-  
ление, результат. *(Действенный Ф., Документ,  
Драматургия Ф., Оценка Ф., Событийный жиз-  
ненный Ф., Ф. иск-ва, Ф. жизни)*

**ФАКТ ДЕЙСТВЕННЫЙ.** *Действенный факт.*

**ФАКТ ЖИЗНЕННЫЙ СОБЫТИ'ЙНЫЙ,***Событийный жизненный факт.*

**ФАКТ ДЕЙСТВЕННЫЙ,** *Действенный  
факт.*

**ФА'КТА ДРАМАТУРГИЯ,** *Драматургия  
факта.*

*94*

**ФАКТА ОЦЕ'НКА,** *Оценка факта.*

**ФА'КТЫ ЖИЗ'НИ,** реальные факты и события,

происходящие в жизни, не относящиеся к сфере  
*иск-ва,* а также реальные *события,* зафик-  
сированные в *документах,* фотографиях, магни-  
тофонных записях, кинохронике, письмах, офи-  
циальных документах и т. п. *(Документ).*

**ФА'КТЫ ИСКУССТВА,** все жанровое раз-  
нообразие произведений *иск-ва,* а также их  
фрагменты (музыкальные, поэтические, хорео-  
графические, драматические, отрывки из худо-  
жественных фильмов, *номера* различных видов и  
*жанров). (Документ).*

**ФАНТАЗИЯ** (< гр. phanlasia - психический  
образ, плод *воображения),* 1) мечта, вы дум ка,  
нечто неправдоподобное. 2) То, чего нет, чего в  
действительности мы не знаем, чего никогда не  
было. 3) Муз. пьеса в свободной форме, импро-  
визационного характера. 4) Основная тенденция  
воображения, заключающаяся в преобразовании  
представлений памяти, обеспечивающего создание  
заведомо новой, ранее не возникавшей ситуации.  
5) Способность к творческому воображению,  
выраженная в создании новых чувственных или  
мыслительных образов в человеческом сознании  
на основе преобразования полученных от  
действительности впечатлений. 6) Эл-т творческой  
деятельности чел-ка, заключающийся в свободном,  
нестесняемом логичностью, отрывом от  
реальности (правдоподобием) преобразовании  
представлений и образов, характеризующаяся  
особой силой, яркостью и необычностью, *(Логика)*Сущность Ф. - преобразование представлений,  
создание новых образов на основе уже  
имеющихся. Ф. - это отражение действительности  
в новых, непривычных, неожиданных сочетаниях и  
связях. Синтез представлений в процессах  
воображения осуществляется в различных формах:  
агглютинация - соединение несоединяемых в  
реальности качеств, свойств, частей предметов  
(сфинкс, русалка, Тяни-Толкай);  
гиперболизация - увеличение предметов  
(Гулливер) или уменьшение предмета (Мальчик-  
с-пальчик), изменение качества его частей (ковер-  
самолет; молочная река, кисельные берега);  
заострение - подчеркивание каких-л. признаков  
(на этой основе создаются шаржи, эстрадные  
маски конферансье);

схематизация - сглаживание различий предметов  
и выявление черт сходства между ними;  
типизация выделение существенного,

повторяющегося в однородных явлениях и во-  
площение его в конкретном образе (напр., в литре  
Евгений Онегин, Павел Власов - типичные-герои,  
маски *комедии день арте, скоморохи* и  
т. п.).

Деятельность Ф. актера, как отмечает Б. Е.  
Захава, заключается в том, что он реально  
воспринимаемым объектам мысленно приписывает  
такие свойства, которыми эти объекты на самом  
деле не обладают, и силою своего творче-

ского мышления включает их в такие ситуации,  
в к-рых они никогда не были и не будут. Ее дея-  
тельность только тогда оказывается продуктив-  
ной, если она сочетается с работой воображения,  
к-рая состоит в том, чтобы комбинации, созда-  
ваемые Ф., делать объектами внутр. чувственно-  
го переживания в соответствии с творческой за-  
дачей. Для актера фантазировать - значит внут-  
ренне проигрывать. Воображая, актер не вне  
себя рисует предмет своего воображения (как  
это стал бы делать живописец или скульптор), а  
самого себя ощущает действующим в качестве  
образа. Поскольку материалом в иск-ве актера  
являются его действия, "поэтому для актера  
фантазировать - значит действовать, но не на  
самом деле, а пока еще только в воображении, в  
своих творческих мечтах. Воображая что-л. из  
жизни своего образа, актер не отдаляет себя от  
образа; он думает об образе не в третьем лице -  
«он», - а всегда в первом лице - «я». Вне себя  
актер видит только то, что в данных  
обстоятельствах (создаваемых воображением  
актера) должен видеть образ». Т, о., для того,  
чтобы в будущем слиться со своим образом на  
сцене, актер должен предварительно много раз  
«сливаться» с ним в своем воображении - это  
закон творчества актера. *(Перевоплощение).*Если Ф. - игра ума, то *воображение -* игра  
чувств. Оба эти процесса протекают одно-  
временно, взаимодействуя и помогая друг дру-  
гу"

Ф. необходима режиссеру, чтобы детализиро-  
вать, конкретизировать пьесу, показать ту скры-  
тую жизнь *персонажа,* которую не может по-  
стичь актер, те ситуации, где он может еще ярче,  
глубже и многосторонне раскрыть своего героя.  
Образы Ф. подвластны конструктивным, осоз-  
нанным сферам психической деятельности.

Своеобразной формой Ф. является мечта. Ф.  
играет важную роль в совершенствовании худо-  
жественной формы и языка нск-ва. Многообра-  
зие форм и творческих решений в нем было бы  
невозможно без Ф., составляющей фундамент,  
основу творческой интуиции-

Диалектическое взаимодействие Ф. и вооб-  
ражения рождают театральную игру.

Ф. - способность воображения на основе пе-  
реработки прежних представлений создать но-  
вый целостный *образ,* умение освещать и рас-  
крывать новые, еще неизвестные, связи вещей и  
явлений. Творческая Ф. художника не противо-  
стоит действительности, а является особой, при-  
сущей только иск-ву формой отражения жизни,  
ее познания и обобщения. Богатство и сала Ф.  
зависят от природных данных художника, от  
качеств его психики.' Решающее значение для  
творческого воображения имеет его *эмоциональ-  
ная память,* способность ассоциативно мыслить,  
мироощущение, неразрывно связанное с миро-  
воззрением, глубина познания им реальной дей-  
ствительности, постижение общественно-  
исторического опыта, личный жизненный опыт и

95

главное - увлеченность идеей произведения.  
*(Эмпатия).*

**ФАНТАСМАГОРИЯ** (< гр. phantasma - ви-  
дение, призрак, и agoreuo - говорю), 1) нечто не-  
реальное, причудливые ведения, бредовые фан-  
тазии. 2) Призрачные, фантастические картины и  
фигуры, полученные при помощи различных  
оптических приспособлений. *(Лазер, Гологра-  
фия. Фантазия).*

**ФАНТАСТИКА** *(<* rp. phantastike1 - иск-во  
воображать), 1) форма отражения мира, при к-рой  
на основе реальных предметов создается  
логически несовместимая с ними ("сверхъестест-  
венная", "чудесная") картина Вселенной. Распро-  
странена в мифологии, *фольклоре, иск-ве,* соци-  
альной утопии. В художественной лит-ре, театре,  
кино, изобразительном иск-ве Ф. в гротескных  
образах, *символах,* сюжетных конструкциях мо-  
жет выражать миросозерцание автора и целой  
эпохи («Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле). 2)  
Представления, мысли, образы, создаваемые *во-  
ображением.* 3) Литературное произведение,  
сюжеты и персонажи к-рых не имеют прямого  
соответствия в действительности; научная Ф. -  
литература, основанная на художественном до-  
полнении, образной интерпретации научных от-  
крытий и выводов. 4) Нечто несуществующее,  
нереальное, несбыточное.

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИ'ЗМ,** глубо-  
кая правдивость раскрытия внутр. мира чел-ка в  
органическом сочетании с гиперболической,  
причудливо гротескной *(Гротеск)* формой спек-  
такля. Ф. р. создан на сцене Е. Б. Вахтанговым.  
Его отличает игра *контрастов* между жизненной  
достоверностью, психологической насыщенно-  
стью одних персонажей и марионеточной без-  
жизненностью др., интенсивным вводом в ре-  
жиссерскую партитуру *музыки* и *танцев,* смелое  
использование условно-обобщенных *декораций* и  
варьирование *световых эффектов-* Понятие Ф. р.  
особенно близко к эстетической природе  
массового праздника и театрализованного пред-  
ставления.

**ФАРС** (фр, farse. < лат farcio - начиняю), 1)  
вид средневекового западноевропейского (пре-  
имущественно французского) народного театра и  
литературы бытового комедийно-сатирического  
характера (14 - 16 вв.) Близок немецкому фаст-  
нахшпилю, ит. *комедии дель арте* и др. 2) В те-  
атре 19-20 вв. комедия-водевиль грубоватого,  
игривого содержания с чисто внешними комиче-  
скими приемами и эффектами. 3) Разновидность  
комического. Комизм Ф. - комизм положений.  
для него характерны цепь остросюжетных си-  
туаций, *буффонада, эксцентрика, образы-маски,*являющие собой социальную типизацию.

ФАС *(<* фр. face - лицо), *ракурс сценический.  
Ф.* раскрывает всю фигуру артиста, его лицо и  
глаза. Различают четыре основных случая разво-  
рота актера на зал в общении с партнером: 1)  
вынужденность (напр., солдат в строю); 2) пред-  
полагаемый объект внимания находится в сторо-

не зала (напр., двое беседуют, глядя на дорогу  
перед собой); 3) чел-к желает остаться на мгно-  
вение наедине с собой, чтобы в лицо ему никто  
не Смотрел; 4) физическое действие, разворачи-  
вающее актера на зал (напр., протирание очков и  
рассматривание стекол на свет). В отличие от  
иной позы, выражающей целую фразу, чистый Ф.  
однозначен, выражает одно слово. Случаи, когда  
Ф. интересен и выражает одно из двух: 1)  
беззащитность; его еще называют Ф. Белого  
Пьеро - символа беззащитности, наивной  
прямолинейности и чистоты; 2) глупый Ф., если  
*персонаж* не содержит в себе обезоруживающей  
трогательности Пьеро, его простота соединяется  
с глупостью, тупостью или в ином отношении  
достойна осмеяния. Прямолинейный выход на  
зрителя композиционно "выращивает" фигуру  
артиста, на глазах она обретает все большую  
значительность, зритель ждет какого-то важного  
сообщения. Ф. применим в различных случаях:  
когда перед глазами зрителя возникает фигура  
решительного и сильного чел-ка или, наоборот,  
усталого и потерянного.

**ФЕЕРИЯ** (фр. feerie. < fee - фея, волшебни-  
ца), 1) жанр театральных спектаклей, в к-рых для  
фантастических сцен применяются фантастиче-  
ские *костюмы, декорации,* с широким использо-  
ванием постановочных эффектов. Возник в Ита-  
лии в 17 в. 2) Цирковое представление с исполь-  
зованием различных эффектов. 3) Волшебное,  
сказочное зрелище, *(Виды концертов / шоу. Эф-  
фекты сценические).*

**ФЕЙЕРВЕРК** (нем. Feurwerk), 1) цветные  
огни, получаемые при сжигании пороховых пи-  
ротехнических изделий (ракеты и др.) во время  
увеселений, торжеств и т. д. 2) Сплошной поток  
чего-л.; внеш. блеск, блестящий поток (обычно о  
чём-л. ярком, выразительном, напр., Ф. слов).  
*(Пиротехника, Световые эффекты)*

**ФЕЛЬЕТО'Н** (фр- feuilleton, < feuille - лис-  
ток), I) злободневный художественно-публицис-  
тический газетно-журнальный *жанр,* основная  
особенность к-рого - острокритическое отноше-  
ние к описываемому явлению, лицу, конкретно  
гражданское, обличение. Ф. печатались впервые  
во Франции на отдельных листках (отсюда на-  
звание). В современном Ф. - эл-ты сатиры и  
юмора. 2) (На эстраде) сатирический Ф. как в  
газете, так и на эстраде изобличает, типизирует,  
бичует, нравственно карает, профилактически  
лечит. Их объединяет высокая энергия граждан-  
ственности. Его орудие - ядовитая ирония, мо-  
гущество насмешки, сарказм, *гротеск,* памфлет-  
ность. *Сатира -* его сущность. Утверждение  
идеала гуманизма через посрамление зала и по-  
рока - его *пафос.* При этом в одном Ф. могут за-  
кономерно сосуществовать героическое и сати-  
рическое, памфлет и лирика, юмор и сарказм,  
пародия и патетика. В зависимости от стержне-  
вой мысли, устремленности, заданное™, от темы,  
индивидуальности исполнителя доминирует

96

тот или иной жанровый элемент. *(Эстрадный  
фельетон. Муз. фельетон).*

**ФЕЛЬЕТО'Н ЭСТРА'ДНЫЙ,** *Эстрадный*

*фельетон.*

**ФЕЛЬЕТО'Н МУЗЫКА'ЛЬНЫЙ,** *Муз.  
фельетон.*

**ФИЗИ'ЧЕСКИХ ДЕ'ЙСТВИЙ МЕТОД,**

*Метод физических действии.*

**ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ ПА'МЯТЬ,**

*Память физических действии.*

**ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ ПАРТИТУРА.**

*Партитура физических действий,*

**ФИНА'Л** (ит. finale, < лат. finis-конец), 1) за-  
вершение, коней, заключительная часть чего-л.,  
напр., заключительная встреча в спортивных  
соревнованиях, выявляющая победителей. 2) (В  
музыке) заключительная часть цикличных муз.  
произведений, заключительная сцена *оперы,*оперетты, *балета* или отдельного их *акта.* 3)  
Заключительная часть праздника, театрализо-  
ванного *представления, концерта.*

ФОЛЬКЛО'Р (англ, folklore - народная муд-  
рость), принятое в международной научной (в т.  
ч. эстетической) терминологии название *на-  
родного творчества.* Существует три основных  
концепции, определяющие Ф. как: 1) устно-  
поэтическое творчество; 2) комплекс словесных,  
муз., игровых, драматических и хореографиче-  
ских видов *народного творчества',* 3) народную  
художественную культуру в целом (включая  
изобразительное и декоративно-прикладное иск-  
во). Преобладает вторая концепция. Ф. обладает  
совокупностью взаимосвязанных специфических  
признаков: коллективность творческого процес-  
са, традиционность, нефиксированные формы  
передачи произведения от поколений к поколе-  
нию, полиэлементность, вариативность, тесная  
связь с трудовой деятельностью, бытом, обычая-  
ми народа. Ф. каждого народа отличается само-  
бытностью и ярко выраженным этническим  
своеобразием, богатством региональных и ло-  
кальных стилевых форм в пределах каждого на-  
ционального иск-ва. Ф. представляет собой сис-  
тему видов, не вполне соотносимую с родами и  
жанрами профессионального иск-ва, являясь  
подчас источником художественных идей для  
профессионального творчества.

Особенности использования народных тради-  
ций и Ф. в театрализованном праздничном дей-  
ствии: 1. Ф. может служить глубокой, серьезной  
основой "оживления" исторических *событий,*быта, обычаев, опираясь при этом на психологи-  
ческие потребности, жизненные интересы, худо-  
жественно-эстетические запросы празднующей  
общности. 2. Народные традиции и Ф. могут  
стать базой для создания праздничной *атмосфе-  
ры,* в к-рой необходимо постоянное их сочетание  
с современностью, что наполняет театрализован-  
ное действие образной формой, патриотическим  
содержанием. 3. Использование народных тра-  
диций и Ф. В органическом единстве с выбором  
места и времени театрализованного действия

усиливает их эмоциональное воздействие, создает  
необходимый настрой участников, расширяет  
круг их *общения,* стимулирует каналы проявления  
активности, раздвигая границы праздника.  
*(Ритуал, Обряд, Церемония).*

**ФОН ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ,** *Художест-  
венный фон.*

**ФОНИРУЮЩАЯ ГРУППА,** в стадионном  
представлении относительно небольшая (в зави-  
симости от условий 600-1500) группа людей,  
функцией к-рой является укрупнение масштаба  
отдельного *эпизода,* образное решение отдельного  
эпизода, создание пластического образа пред-  
ставления в целом. Для выполнения этих функций  
применяют приемы трансформации X. ф.:  
трансформирующийся *костюм,* использование  
лент, шарфов, косынок, платков, беретов и кепо-  
чек, надувных пластиковых шаров, флажков и  
проч. Ф. г. была впервые введена в массовое  
спортивно- художественное представление в 1979  
г. на празднике открытия VII Спартакиады  
народов СССР (главный реж-р Б. Н. Петров).

**ФОНОГРА'ММА** (< гр. phone - голос, звук,  
речь, слово + < гр. gramma - письменный знак,  
черта, линия), запись звука речи, музыки или  
условного сигнала, сделанная на грампластинке,  
магнитофонной ленте, лазерном компактдиске,  
кино- или видеопленке и т. п.

**ФОРМА** (лат. forma), 1) внешнее очертание,  
наружный вид, контуры предмета. 2) Внешнее  
выражение какого-л. содержания, относительно  
устойчивая определенность связи эл-тов содер-  
жания и взаимодействия, тип и структура содер-  
жания *(Содержание, Форма).* 3) Одинаковая по  
цвету и покрою одежда (напр, Ф. военнослужа-  
щих, спортсменов, агитбригадчиков). 4) Сово-  
купность приемов и изобразительных средств  
художественного произведения (напр., стихо-  
творная Ф.). 5) (В театрализованном представле-  
нии, празднике) способ целенаправленной орга-  
низации *аудитории,* содействующей наиболее  
глубокому и полному выявлению содержания, и.  
одновременно с этим, как взаимосвязанную со-  
вокупность разнообразных эл-тов (слово, музы-  
ка, кинокадр и т.п.), организованных при помощи  
*монтажа* в стройную драматургическую  
структуру. 6) Гармоническое сочетание звуковой  
*(интонация, тембр, ритм, шумы, музыка)* и зри-  
тельной (линии, *цвет, свет, движение, ритм,  
.мизансцена)* сторон представления.

Относительная самостоятельность формы  
проявляется: 1) как своеобразный тормоз, задер-  
живающий развитие содержания. 2) Возмож-  
ность реконструкции в соответствии с содержа-  
нием, введению новых приемов. 3) "Сброс" фор-  
мы полностью или частично.

Режиссеру необходимо владеть тремя основ-  
ными принципами формообразования: 1)  
сопоставлением, 2) связным развитие м, 3)  
динамическим сопряжением. Для принципа  
сопоставления характерно отсутствие связок,  
переходов между

97

сопоставляемыми структурно-замкнутыми раз-  
делами Ф. Сопоставление разделов может быть и  
контрастным. -Принцип связного развития пред-  
полагает объединение связками и плавными пе-  
реходами структурно-незавершенных разделов Ф.,  
создавая тем самым единую линию развития.  
Динамическое сопряжение представляет собой  
также связное развитие, в к-ром большое место  
уделяется подготовке переходов к новым разде-  
лам и темам. *Конфликт* между разделами и *те-  
мами* создает особую напряженность действия.  
*(Содержание и форма).*

**ФОРМА МУЗЫКА'ЛЬНАЯ,** *Муз. форма.***ФО'РМА ПЛАСТИЧЕСКАЯ,** *Пластическая  
форма.*

**ФО'РМЫ ЭСТРА'ДНЫЕ,** *Эстрадные фор-  
мы.*

**ФОТОИСКУССТВО** (< гр. pho's, род .п  
phutos - свет и graphu - пишу), 1) теория и методы  
получения видимого изображения объектов на  
светочувствительных фотографических мате-  
риалах (галогеносеребряных и бессеребряных);  
различают Ф. черно-белую и цветную, художест-  
венную и научно-техническую (аэроФ., микроФ.,  
рентгеновскую, инфракрасную и др.). 2) Первое из  
т. и. "технических" иск-в, специфическая осо-  
бенность к-рого - органическое взаимодействие в  
нем творческого и технологических процессов.  
Она предполагает особый способ образного  
мышления, "неустойчивую", разомкнутую *ком-  
позицию,* языковые формы, опирающиеся на  
возможности светописи, смену *ракурса,* плана,  
точки съемки. Соответственно такому ви'дению и  
языку фотографические *образы* обладают особой  
"сожизненностью", воспринимаются как

"включенные" в реальное событие, как объект  
свидетельства о жизни. *(Документ),*

Художественная и документальная фотогра-  
фия - один из самых доступных компонентов .  
любого театрализованного мероприятия.

**ФОТОМАКЕТНЫЙ МЕТОД,** фиксирование  
рисунка построения и перестроения участников  
массовой сцены в театрализованном пред-  
ставлении на стадионе фотоспособом. На макете  
(собственно на макете, на плотной бумаге или  
листе фанеры) футбольного поля *стадиона* в  
масштабе наносится стандартная разметка с ко-  
ординатами. Для обозначения участников и  
предметов заготавливаются также в соответст-  
вующем масштабе фишки, палочки, дощечки и т.  
п. Постановщик, переставляя "участников" на  
поле макета, составляет необходимые для каждо-  
го фрагмента представления рисунки построе-  
ний. Затем найденное решение нумеруется и фо-  
тографируется. Преимущество данного метода в  
том, что он дает не плоскостное восприятие раз-  
рабатываемого фрагмента эпизода, а объемное.  
Каждый неправильный шаг или ход режиссера-  
постановщика легко обнаруживается и может  
быть тут же исправлен передвижением фишки.  
Разработчик при этом избавлен от большой и  
кропотливой чертежной работы. *(Композицион-*

*но-постановочный план. Графический метод,  
Прием обратного действия, Прием прямого дей-  
ствия, Прием возврата к исходному положению).*

**ФУГАТО** (ит. fagato, букв. - наподобие фуги),  
1) эпизод в муз. произведении, построенный по  
принципу экспозиции фуги. 2) (В хоровой  
*декламации) котрапункт,* построенный на по-  
вторении одного и того же слова или фразы, зву-  
чащих в различных голосовых группах. При этом  
слово или фраза, усиливаясь или затихая в своем  
сплошном, беспрерывном звучании, как бы пе-  
реливается из одних голосов в другие. *(Речевой  
хор).*

**ФУНКЦИИ РЕЖИССЕРА** (< лат. functio -  
исполнение, осуществление), деятельность, обя-  
занность, работа. Ф. р. определены В- И. Неми-  
ровичем-Данченко в его книге "Из прошлого"  
(М., "Academia", 1936). Реж-р - существо трехли-  
кое: 1) режиссер-толкователь, он же - показы-  
вающий, как играть; так что его можно назвать  
режиссером-актером, режиссером-педагогом; 2)  
режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные  
качества актера, и 3) режиссер-организатор всего  
спектакля". Эти качества режиссерской профес-  
сии относятся не только к режиссуре театра, они  
определяют сущность профессиональных качеств  
режиссера массовых театрализованных действий.

Режиссер-зеркало отражает острые проблемы  
жизни, жизненные потребности и стремления  
людей и выражает их художественными  
средствами, преломляет промахи и находки  
исполнителя: знает и чувствует, что хочет  
*реальный герой,* чтобы дать ему задачу в соот-  
ветствии с *замыслом* постановки. На репетициях,  
в течение всего творческого процесса он должен  
быть своеобразным зеркалом для исполнителей,  
их активным зрителем.

Режиссер-толкователь реализует свой  
аналитический дар, образно осмысливая  
жизненные явления и события, "заражая" своим  
творческим идейным *замыслом* исполнителей,  
зрителей и всех участников театрализованного  
действа.

Функция режиссера-организатора

заключается в том, чтобы объединить процессом  
осуществления единого художественного  
замысла всех участников постановочной группы,  
технических исполнителей, общественных  
организаторов.

Три основные функции режиссерской про-  
фессии существуют в неразрывной связи и взаи-  
мозависимости.

**ФУРКА** (нем. Fuhre - длинная телега), *при-  
способление (I)* в виде небольшой площадки на  
колесах, служащей вместо круга для подачи  
смонтированной *декорации, реквизита, актеров*из *карманов* или *арьерсцены.* Ф. могут двигаться  
по специально установленным, направляющим  
"дорогам".

9S

X

**ХАРА'КТЕР** (< гр. charackter - печать, чекан-  
ка, отличительная черта, признак, особенность), 1)

своеобразная особенность чел-ка, вещи, явления  
(напр., X. местности). 2) (Психол.) совокупность  
устойчивых индивидуальных особенностей  
личности чел-ка, складывающихся и прояв-  
ляющихся в деятельности и общении, обуслов-  
ливая типичные для нее способы и отношения  
(установок) к окружающей действительности. 3)  
(В лит-ре и драматургии) совокупность психиче-  
ских особенностей, образующих личность лите-  
ратурного (драматического) персонажа. Принци-  
пы и приемы воссоздания X. различаются в зави-  
симости от трагических, сатирических, и др. спо-  
собов изображения жизни, от рода произведения  
и жанра. X. запечатлевается как обусловленный  
общественно-исторической ситуацией тип пове-  
дения, так и творческую индивидуальность авто-  
ра, его концепция общественного бытия людей. X.  
включает в себя (в различных соотношениях):  
исторически универсальные начала жизни и кон-  
кретные явления, сопряженные с определенной  
национально-культурной традицией и социальной  
ситуацией; собственно духовную сферу (на-  
мерения, процессы мышления, эмоции), выраже-  
ние внутр. во внешнем (поступки чел-ка, формы  
его поведения, облик), окружающую чел-ка ре-  
альность (бытовая, производственная, природная).  
**ХАРАКТЕРИСТИКА,** I) описание харак-  
терных, отличительных качеств, черт, свойств  
чего-л. или кого-л. 2) Отзыв, заключение о тру-  
довой, общественной деятельности кого-л.

ХАРАКТЕ'РНОСТЬ, внеш. физическая ха-  
рактеристика образа *(грим,* прическа, *костюм,*пластические особенности), к-рая ярче всего вы-  
являет его внутр. мир. Поиски X. идут самыми  
разнообразными путями: наблюдение за окру-  
жающей действительностью, нахождение прооб-  
разов *персонажа в* жизни, в художественной  
*лит-ре, кино, изобразительном иск-ee.* Внеш-  
ность персонажа должна гармонично сочетаться  
со сценическим действием. Внешний X. без глу-  
бокого внутр. *характера -* лишь имитация *об-  
раза,* лежащая за пределами требований, к-рые  
предъявляет уровень современной артистической  
техники к актеру.

**ХАРАКТЕРНЫЙ.** 1) имеющий резко выра-  
женные особенности. 2) Свойственный кому-л.,  
чему-л., типичный для кого-то, в профессио-  
нальной речи также характерный: (X. *актер,* X.  
*танец).*

**ХОД О'БРАЗНЫЙ,** *Образный ход.***ХОД РЕЖИССЕРСКИЙ,** *Режиссерский ход.***ХОДСЦЕНА'РНЫЙ,** *Сценарный ход.*ХОР (гр. chor6s). 1) певческий коллектив (от  
12 человек; женский, мужской, детский или  
смешанный). 2) Многоголосная вокальная муз.

пьеса. 3) В древнегреческом театре обязательный  
коллективный участник, собирательное *дейст-  
вующее лицо* спектакля. Как сценический прием  
используется в современном театре. *(Речевой X.)*

**ХОРОВО'Е ЧТЕ'НИ***Ъ,Хорречевой.***ХОРЕОГРА'ФИЯ** (< тр. choreia - пляска и ...  
графия), 1) запись танца. 2) Иск-во сочинения  
танца, балета 3) С конца 19 - начала 20 вв. танце-  
вальное иск-во в целом. 4) Синтез литературной  
первоосновы (либретто), замысла балетмейстера  
и художника, музыки, исполнительское иск-во  
танцующего актера. Жанровое деление Х.р.:  
танец лирический и героический, шуточный и  
пародийный, народный и классический, бальный  
и эстрадный.

X. - пространственно-временной иск-во, по-  
этому с одной стороны, ее роднит с *изобрази-  
тельным иск-вам:* отбор *поз и движений* согла-  
суется со скульптурной выразительностью *тан-  
ца:* расположение танцующих в пространстве  
нередко подчиняется закономерностям орнамен-  
тальным и графическим; с др. - с *.музыкой,* не-  
редко диктующей *ритм,* динамические оттенки,  
др. характеристики движениям, а иногда ориен-  
тирующийся на особенности самих движений. Но  
движения могут иметь и собственный ритм,  
отличный от муз., совпадающий с ним лишь в  
опорных точках. Тогда образуется *контрапункт*ритма муз. и движенческого, что особенно ха-  
рактерно для фольклорного танца, а также для X.  
новейшего времени. Народная и профессиональ-  
ная X. может включать также эл-ты действия,  
сближаясь тем самым с театрально-зрелищными  
иск-вами.

В театрализованном представлении X. может  
проиллюстрировать какую-л. мысль, но может и  
стать полноправным сюжетным эл-том всего  
театрализованного действия.

**ХОРМЕ'ЙСТЕР** (< хор и нем. Meisler - мас-  
тер, руководитель), руководитель *хора,* хоровой  
*дирижер. (Муз. руководитель).*

**ХОРОВО'Д,** древнейший вид народного тан-  
цевального иск-ва; сочетает *хореографию* с дра-  
матическим *действием,* переплясом, *песней.*Встречается у многих народов. Один из попу-  
лярных эл-тов массового действа.

**ХРОНОМЕТРА'Ж,** метод определения про-  
должительности представления. X. может быть  
выражен следующей формулой: t + ЮХп +. (2-3)  
+ + (5-15), где: t - чистое время всех исполняемых  
произведений; ЮХп - 10 сек., умноженное на ко-  
личество номеров (Хп); (2-3) - 2 или 3 мин. на  
непредвиденные *паузы* в зависимости от слож-  
ности представления, монтировочных переста-  
новок и т. п.; (5-15) - от 5 до 15 мин. на апло-  
дисменты в зависимости от продолжительности  
представления и популярности исполнителей. Без  
перерыва представление воспринимается  
публикой, если его продолжительность колеб-  
лется в диапазоне 45 - 90 мин.; при 2-х отделени-  
ях первое отделение - 60 мин., второе - 45 мин.,  
итого 105 - I 10 мин. *(Номер, Выступление).*

99

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНФОРМА'ЦИЯ,**

термин, раскрывающий специфику художест-  
венного сообщения, к-рая состоит в том, что оно  
оказывает эмоциональное воздействие, не пере-  
дается стандартными нормализованными языка-  
ми, а представляет собой систему индивидуали-  
зированных *художественных образов.* Основные  
свойства И. х. - раскрытие индивидуальной  
сущности описываемых объектов знаковыми  
средствами (Знак), соответствующий отобра-  
жаемому объекту, передача знаковыми средст-  
вами мировоззрения и личности автора сообще-  
ния - *художника. С* одной стороны, многознач-  
ность художественного знака является его необ-  
ходимым свойством; с др. - невозможно сущест-  
вование в иск-ве двух различных знаковых систем  
с одинаковыми значениями. В текстах зави-  
симость знака от контекста настолько велика, что  
его значение может быть уникальным и не-  
воспроизводимым. Отсюда невозможность адек-  
ватного перевода художественного сообщения в  
др. систему знаков и ограниченность его значения  
контекстом системы, в к-рой знак используется.

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА** (<  
лат. littera - буква), *вид иск-ва.* в к-ром матери-  
альным носителем образности является речь  
(словесные высказывания). Изображая предметы,  
X. л. в отличие от изобразительных иск-в в соб-  
ственном смысле слова *(от живописи, скульптуры*и др.) и от синтетических иск-в *(театра, кино,*ТУ) имеет дело с образами "невещественными"  
(Лессинг), лишенными прямой зрительной  
достоверности (наглядности), т.к. слово не обла-  
дает чертами визуального сходства с тем. что оно  
обозначает. Будучи невещественными, образы  
X. л., однако, отнюдь не оторваны от сферы чув-  
ственно воспринимаемого: они будят у читателей  
яркие представления о видимой реальности.  
X. л. - "это иск-во пластического изображения  
посредством слова" (А. М. Горький). Можно вы-  
делить две основные формы бытования X. л.: в  
виде чтения как такового, и в составе восприятия  
художественно-синтетического произведения,  
где имеет место творческая интерпретация соз-  
данного писателями и поэтами художественного  
текста (инсценировки литературного произведе-  
ния в театре, кино, на TV, в т. ч, оперные, балет-  
ные и пантомимическая *спектакли* и *кинофиль-  
мы;* вокальная музыка; иллюстрирование книги  
как соединение X. л. с графикой).

X. л. как род распадется на три основные ро-  
довые группы: *эпос* (повествование о событии),  
*лирика* (субъективно- эмоциональное размышле-  
ние), *драма* (диалогическое изображение собы-  
тий). Разделение литературы на роды - предпо-  
сылка дальнейшего членения ее на виды и жанры.  
Жанры определяются на основе принадлежности  
произведения к литературному роду, пре-  
обладающего эстетического качества (идейно-  
оценочного настроения - сатирического, патети-  
ческого, трагического), объема произведения и

способа построения образа *(символика, аллегория,*документальность): эпические Ж. (героическая  
поэма, роман, рассказ), лирическая (ода), элегия,  
стих, *песня,* романс, газель, сонет), драматические  
*(трагедия, комедия);* более дробное деление  
исходит из преобладающей тематики (роман  
бытовой, психологический) и т. д. В режиссуре  
театрализованных представлений заимствуются  
литературные *герои,* придумываются конкурсные  
задания на знание X. л., делаются *инсценировки* и  
т. п.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ДЕ'ЙСТВИЕ,** 1)  
творческий акт создания *художественного об-  
раза, X.* д. осуществляется условными художест-  
венными *выразительными средствами* и побуж-  
дает людей к образному эстетическому и нравст-  
венному познанию и ощущению явлений окру-  
жающего мира и самих себя. 2) Воздействие на  
зрителей посредством *художественного образа.*

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕ'НИЕ,** *общение*людей средствами иск-ва. Иск-во, это сила,  
помогающая людям ориентироваться в постоянно  
усложняющейся системе взаимоотношений  
людей, эмоционально интерпретировать ее кон-  
кретные формы и проявления, эстетически ос-  
ваивать окружающий мир, воспитывая способ-  
ность ощущать и осознавать жизнь как целое.  
Иск-во, как X о., побуждает творческий потен-  
циал личности, стимулирует ее самовоспитание,  
шлифует способность к эмоционально-  
эстетическому *восприятию* жизненных ситуаций,  
одновременно заключая в себе критерии их  
оценок. Не случайно, об иск-ве говорят как о  
«защите духовных ценностей в новых условиях»  
(Р. Быков) и как об "организации нашего поведе-  
ния на будущее" (Выгодский).

Массовое театрализованное действие, как оп-  
ределенный вид *жизненного общения* художест-  
венными средствами, является важным проявле-  
нием жизнедеятельности личности и общества в\*  
целом. Оно реализует их устремления- к более  
здоровому, гармоничному существованию X. о.  
воспитывает человечность и глубину духовного  
взаимодействия людей.

**ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ,** мера эстетической  
ценности произведения иск-ва, степень его  
красоты. Критерий X. предполагает соответствие  
специфического содержания иск-ва реальной  
действительности, а также соответствие *содер-  
жания* его *форме,* достигаемое талантом и мас-  
терством художника Методически сущность эл-та  
X. может быть осмысленна как широкое син-  
тезированное использование разнообразных  
эмоциональных средств выражения в *драматур-  
гии* представления (образного слова, муз. фраг-  
ментов, кинодокументов, театрального, панто-  
мимического или хореографического действия и

**Т.Н.)**

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ.** 1) относящийся к  
*иск~ву,* к деятельности в области иск-ва (X. руко-  
водитель, X. училище). 2) Изображаемая дейст-  
вительность в *образах* (X. произведение, X. ли-

100

тература). 3) Отвечающий требованиям иск-ва,  
эстетического вкуса, эстетический, красивый (X.  
вкус, художественно исполнить роль),

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ О'БРАЗ,** 1) форма

мышления в иск-ве. Конкретно-чувственное и, в то  
же время, обобщенное воссоздание жизни,  
пронизанное эмоционально-эстетической *оценкой*автора. 2) Способ отражения действительности в  
иск-ве, характеризующийся нераздельным ед-вом  
чувств и смысловых моментов, облеченное в форму  
конкретного, индивидуального явления (поэт мыслит  
образами; артист вошел в О.). X. о. рождается в  
*воображении}* художника, воплощается в  
создаваемом им *произведении* в той или иной  
материальной форме (пластической, звуковой,  
жестом имической, словесной) и воссоздается в  
воображении воспринимающего иск-во зрителя,  
читателя, слушателя. В массовом театрализованном  
действии О. х. создается в реальном *общении* людей  
художественными средствами, организованными  
реж-ром и при активном сотворчестве зрителей и  
всех *участников* праздничного действия, создающих  
*образ события, образ общения, образ действия.  
(Документальный образ. Образ-маска,*

*Пластический образ, Словесный образ, Лента  
образов. Образное решение. Образность),*

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОСТУПОК,** участие  
чел-ка в жизненном театрализованном действии, в к-  
ром он публично выражает свое *отношение* к  
*жизненному событию,* к проблемной жизненной  
*ситуации* праздника. Живое развитие массового  
театрализованного действия дает возможность его  
реальным *участникам* и' исполнителям лично  
утверждать своим художественным действием  
высокие жизненные духовные ценности и идеалы.

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОН,** условное на-  
звание специфического средства режиссуры  
спортивно-массового представления; живой *экран,*созданный из массы участников (от 3-х тысяч чел-к и  
больше) на одной из трибун *стадиона,* на к-ром  
создаются различные картины. Впервые в России он  
был применен в 1946 г. во время проведения  
Всесоюзного парада физкультурников на стадионе  
"Динамо". 7 тысяч чел-к, держали в руках цветные  
планшеты в виде раскрывающихся книг.

В построении рисунков X. ф. заложен принцип  
детской игры "Мозаика". Чтобы составить  
мозаичный рисунок на X ф., надо иметь: 1) предмет  
для построения рисунка, 2) программу действия для  
каждого участника 3) систему управления X. ф

**Предмет** - эл-т мозаики, по своим размерам он  
должен быть таким, чтобы при создании рисунков  
закрывать собой участников, и в то же , время давать  
возможность легко и свободно управлять им при  
смене рисунка. Этим требованиям более всего отве-  
чает, фонирующий флажок - кусок материала  
размером 50x50 см или 50x60 см с двумя палочками -  
древками, вшитыми с двух

сторон. Используются также цветные манишки,  
шапочки, бумажные веера, бумажные полусферы,  
картонные листы разного цвета, плотная бумага,  
сброшюрованная в альбомы и т. п.

Программа обеспечивает каждому участнику X.  
ф. безошибочный показ нужного предмета или цвета  
предмета для составления любого рисунка,  
запланированного сценарием.

Основные **приемы** создания живого X ф.:

1. Прием "О ж и в л е н и е". Основан на воз-  
можности производить флажком колебательные  
движения. . Левой рукой натянутый флажок  
держится неподвижно, а правой воспроизводится  
многократные быстрые движения древком вперед-  
назад. Этот прием позволяет как бы "оживлять"  
рисунок или отдельную его деталь. Напр.. на экране  
"горящий факел" на голубом фоне. Если участники,  
изображающие пламя факела, будут делать  
качательные движения флажками, а все остальные  
держать флажки неподвижно, то создается  
впечатление нек-рой достоверности горения огня, а  
рисунок в целом получается более объемным и  
контрастным.

1. Прием "Вставание" применяется для вы-  
   деления рисунка или его детали на общем фоне  
   экрана. Напр., на экране появляется слово "МИР"  
   голубого цвета на белом фоне. Используя этот  
   прием, участники, открывал голубые флажки,  
   встают и держат их стоя, в то время, как участник с  
   белыми флажками продолжают сидеть. Слово  
   "МИР" становится объемным и контрастны.
2. Прием "Перевертка" В нем используются  
   двухсторонняя расцветка фонируюших флажков.  
   Напр., показывается эмблема труда "Серп и молот"  
   желтого цвета на красном фоне экрана. Если по  
   команде режиссера все участники фона  
   одновременно перевернут флажки, то произойдет  
   перемена цветов - эмблема станет красного цвета, а  
   фон желтого. Перевертка флажка делается пальцами  
   рук. Указательные пальцы одновременно  
   переносятся на другую сторону древок, т.е.  
   вовнутрь, а большими пальцами, предварительно  
   перенеся их наружу, производится перевертка  
   движением верхнего обреза флага в направлении от  
   себя.

4. Прием "Залив". В рассмотренных выше приемах  
участники действовали одновременно:  
по сигналу режиссера открывали флажки (пока-  
зывали рисунок) или делали перевертку (изменяли  
цвет рисунка). В приеме "залив" используется  
возможность выполнения упражнений большой  
массой участников разновременно - поочередно или  
с некоторым отставанием, т.е. по принципу  
поточных упражнений. При использовании данного  
приема появление рисунка или замена одного цвета  
другим происходит постепенно. "Залив" сверху,  
снизу, к центру, из точки, к точке и т.п. Режиссер,  
подавая команду на выполнение этого приема,  
предварительно указывает начало и направление  
движения "залива" по экрану фона.

**101**

5. Прием "Блик". Основой этого приема также  
является перевертка, т. е. использование  
двухсторонней расцветки флажков, однако, ха-  
рактер перевертки здесь совершенно иной. В  
данном случае перевертка выполняется не окон-  
чательно, а только на очень короткое время по-  
казывается обратная сторона флажка, т.е. другой  
цвет, и флажок снова возвращается в исходное  
положение. Поэтому техника работы с флажком  
здесь отличается от обычной перевертки. "Блик"  
выполняется не пальцами, а кистями рук, что  
позволяет быстрее возвратить флажок в исходное  
положение. При этом движение флажка про-  
изводится только на себя, а не от себя, как при  
перевертке. Движение "блика" по экрану фона  
можно создать практически из любой его точки,  
так же как при "заливе". Однако, если для вы-  
полнения "залива" достаточно одной команды на  
его начало, а затем участники воспроизводят  
прием самостоятельно, то "блик" от начала и до  
конца организуется реж-ром и выполняется уча-  
стниками под его счет как поточное упражнение.

6. Прием "Машинопись". Использует воз-  
можность большой массы участников выполнять  
мозаичный рисунок по частям в нужной после-  
довательности. Чаще всего этот прием приме-  
нятся при написании слов, чисел. Появление букв  
и цифр на экране фона происходит поочередно,  
т.е. так же, как при печатании их на пишущей  
машинке (отсюда и название приема). Данный  
прием значительно разнообразит фон. делает его  
более динамичным и красочным.

7. Прием "Телетайп". Применяется также при  
написании текстов на фоне: Прием получил  
название в связи с прерывистым движением  
строчки на экране фона слева направо, т.е. так же,  
как при печатании на ленте телетайпа. Разработка  
текста, построенного на использовании этого  
приема, практически не отличается от со-  
ставления программы любого движущегося ри-  
сунка - "мультяшки".

8. Прием "Наплыв". Применяется с целью  
придать особое звучание рисунку или слову  
Напр., на экране появляется слово "СВОБОДА".  
к-рое быстро увеличивается в размерах, как бы  
наплывает на зрителей. Движение останавлива-  
ется только тогда, когда изображение занимает  
весь экран. Этот прием также построен на прин-  
ципе раскадровки движения, т.е. построения  
любого движущегося рисунка. Обычно готовятся  
три-четыре кадра, на к-рых слово " СВОБОДА "  
делается разных размеров. Быстрая смена кадров  
в определенной последовательности (от малого  
изображения к большому) создает эффект дви-  
жения - увеличения рисунка на экране фона.

9. Прием "Кассета". Чтобы показать несколько  
картин подряд участникам фона каждый раз  
приходится менять флажок, т.е. закрывать один  
флажок, готовить и по команде режиссера  
открывать другой и т. д. Иногда темпо-ритм ра-  
боты фона не устраивает режиссера, особенно,  
когда фон в представлении ведет сольную пар-

тию. В этом случае и применяется данный  
прием. Каждый участник готовит к показу не  
один рисунок (один цвет), а одновременно  
несколько рисунков (несколько цветов), т. е.  
собирает по программе "кассету" из флажков  
нужной расцветки. Время, затраченное на  
подготовку "кассеты" компенсируется тем, что у  
режиссера появляется возможность менять  
рисунок в более быстром темпе. Флажки в  
"кассету" складываются каждым участником  
строго по программе, соблюдая очередность  
показа цвета. Работа с "кассетой" требует  
большой сосредоточенности внимания и  
расторопности участников. Они должны точно  
знать и помнить последовательность  
расположения флажков в "кассете", а также  
своевременно выполнять необходимые приемы  
(перевертывать "кассету", отбрасывать уже  
использованные флажки себе на колени, чтобы  
иметь возможность показать следующий по про-  
грамме цвет и т. д.)

10. Прием "Проявление". Возникновение  
этого приема связано с использованием на фоне  
флажка квадратной формы. Впервые такой фла-  
жок был применен на праздниках открытия я  
закрытия Олимпиады-80 в г. Москве. Наиболее  
удобным оказался флажок размером 50x50 см.  
Особенность этого флажка в том, что он, во-  
первых, облегчает составление мозаичных ри-  
сунков художнику и увеличивает возможности  
фона; во-вторых, что самое главное, позволяет  
участникам держать его не только двумя руками,  
но одной. Удерживая флажок одной рукой на  
уровне глаз за древко (второе древко внизу - на-  
тягивает флажок), участник освобождает другую  
руку, в результате чего появляется возможность  
при необходимости беспрерывно, не зарывая  
фона, показывать подряд несколько рисунков  
или цветных фонов Так появился прием "прояв-  
ления". Практически он выполняется так: удер-  
живая открытый флажок, напр., левой рукой на  
уровне глаз, участник правой берет другой фла-  
жок и совмещает его с уже открытым, затем мед-  
ленно опускает флажок в левой руке. Рисунок  
при этом появляется медленно, напоминая эф-  
фект возникновения снимка на фотокарточке при  
проявлении. Теперь, показывая рисунок правой  
рукой, участник может свободно действовать  
левой и т д. Этот прием по исполнению значи-  
тельно легче, чем прием "кассета", а восприни-  
мается эффектнее. Поэтому на фоне с квадрат-  
ными флажками прием "кассета" практически не  
применяется. Основным здесь является прием  
"проявление".

Указанные выше приемы применяются ре-  
жиссерами не только в чистом виде, как они  
описаны. Очень часто при показе одного рисунка  
они совмещаются Напр., прием "оживление"  
сочетается с приемом "вставание", прием "вста-  
вание" - с "заливом", прием "машинопись" - с  
вставанием и т. д. Это уже сфера творческой  
деятельности режиссера.

**102**

**Управление фоном.** Чтобы установить зву-  
ковую связь реж-р - участники X. ф., делается т. н.  
подзвучка. В районе расположения X. ф.  
устанавливаются динамики строго направленного  
звучания на определенные участки экрана, а у  
режиссера на пульте оборудуется микрофон.  
Система подзвучки организуется так, чтобы все  
*реплики* и команды режиссера были равномерно  
слышны всем участникам X. ф., но не доносились  
бы до зрителей.

Звуковая система связи подстраховывается  
отдельными эл-тами зрительной связи. Напр.,  
номера рисунков, называемые реж-ром по мик-  
рофону, обязательно дублируются показом  
планшетов с соответствующими цифрами.  
Управление X. ф. требует от участников и ре-  
жиссера предельного внимания

**Функции X. ф.** Фон как зритель. Очень часто  
фон используется постановщиком спектакля в  
роли лидера в создании необходимого эмо-  
ционального настроя в зрительном зале. Он по-  
могает реж-ру активизировать зрителя, направ-  
ляя его эмоции и активность в нужное русло (ап-  
лодисменты, скандирование лозунгов, выполне-  
ние простых действий, и т. д.)

X. ф. как активный участник действия,  
происходящего на поле: своими рисунками, пла-  
катами, лозунгами он сопровождает их, подчер-  
кивая определенную мысль режиссера, раскры-  
вая тему представления.

X. ф. как участник массовых упражнений. В  
отдельных случаях постановщик представления  
подключает участников фона к выполнению  
массовых упражнений, исполняемых на поле  
стадиона. Это значительно усиливает общее  
действие, делает его более мощным, массовым.  
Иногда участники фона выполняют массовые  
упражнения даже при показе рисунка.

X. ф. как экран, на к-ром демонстрируются  
кинокадры. В этом случае фонирующие флажки  
делаются из специального (экранного) материа-  
ла.

X. ф. как солист, когда ему отдается само-  
стоятельный номер (напр., в *прологе)*

**ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕ-**

**ДЕНИЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ,** *Целостность ху-  
дожественного произведения.*

**ХУДО'ЖНИК,** тот, кто творчески работает в  
той или иной области иск-ва. 2) То же, что живо-  
писец. 3) Тот, кто выполняет что-то с большим  
художественным вкусом, мастерством. *(Худож-  
ник главный. Художник по свету, Художник-  
сценограф).*

**ХУДО'ЖНИК ГЛА'ВНЫЙ,** *Главный ху-  
дожник.*

**ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ,** член *постано-  
вочной группы,* осуществляющий световое реше-  
ние праздника, театрализованного представле-  
ния. Совместно с *главным реж-ром* X. по с. соз-  
дает *световую партитуру,* определяет необхо-  
димый набор светотехнических средств, опреде-  
ляет количество технических исполнителей (ос-

ветителей сцены и электриков) и руководит их  
работой: следит за качеством аппаратуры, при-  
нимает необходимые меры по ее ремонту, взы-  
скивает недостающую аппаратуру, проводит *ре-  
петиции* и обеспечивает воплощение световой  
партитуры на представлении.

**ХУДО'ЖНИК-СЦЕНОТРАФ,** художник,  
создающий образное пространственное решение  
спектакля, представления. *(Сценография).*

**ХЭ'ППЕНИНГ** (англ, happening - происше-  
ствие, событие, случай), "театр действия" или  
"коллаж ситуаций и происшествий, происходя-  
щих в пространстве в определенный период вре-  
мени " - форма совместного театрализованного  
действия игры, которую активно использовали в  
своих целях деятели западного поп-арта в конце  
50 - начале 60-х гг. Суть заключалась в том, что  
все зрители (они же участники) вовлекались в  
серию спонтанных, импровизированных поступ-  
ков, копирующих повседневный быт (еда, одева-  
ние, бритье и т. п. ) или нарочито абсурдных (со-  
вместное уничтожение нового рояля или автомо-  
биля, манипулирование с большим количеством  
пены или какими-л. предметами, продуктами  
питания), лишь в самых общих чертах запро-  
граммированных в примитивном сценарии. Ос-  
новные приемы вовлечения зрителей в подобные  
действия - заманивание и провоцирование в ус-  
ловиях специально созданной окружающей сре-  
ды. Психологическое зерно X. - отступление от  
нормы, в нарушении общепринятого, в полной и  
разнузданной раскованности, в стихийном само-  
выявлении, в дозволении инстинкту возобладать  
над рассудком. X. стал одним из одной из форм  
скандализирования и эпатирования окружающих:  
людей обливали вареньем, кидали в них  
зажженные сигареты резали на них платье и т. д.  
В середине 60-х гг. возникло течение "политиче-  
ского X.", в к-ром участники скандировали ло-  
зунги против войны во Вьетнаме, протестовали  
против политики реакционных правительств,  
исписывали мостовые и стены домов всевозмож-  
ными политическими призывами и т. д. Такие X.  
широко разыгрывались на улицах, в аудиториях,  
на стадионах. *(Активизации аудитории I Прие-  
мы).*

Ц

**ЦВЕТ,** световой тон чего-н., окраска Свойство

света вызывать определенные зрительные  
ощущения в соответствии со спектральным со-  
ставом отражаемого или испускаемого излучения.  
Одно из изобразительных средств иск-ва,  
основанное на природе зрительных ощущений и  
способствующее отражению многообразия  
предметного мира во всем его красочном богат-  
стве. Ц. обладает и большими выразительными  
возможностями, позволяющими передать эмо-  
ционально-смысловой настрой художественного  
произведения. Использование Ц. в художествен-

103

ном произведении зависит от многих факторов  
(техники, *стиля, вида иск-ва,* авторского *замысла*и *индивидуальности* мастера), он служит важ-  
нейшим компонентом *художественного образа.*Система цветовых сочетаний в *живописи* прояв-  
ляется как *колорит,* а в *архитектуре -* как поли-  
хромия. В колорите и полихромии большое зна-  
чение имеют свойства разных Ц. (теплых и хо-  
лодных, т. е. красных, желтых и оранжевых, си-  
них, зеленых и фиолетовых) соотноситься друг с  
другом, быть яркими или сдержанными, интен-  
сивными и блеклыми, спокойными или напря-  
женными. На характер восприятия Ц. в художе-  
ственном произведении влияют степень осве-  
щенности, удаленность от наблюдателя, связь с  
окружающей средой. Ц. имеет большое значение  
в организации *синтеза иск-в.* технической  
эстетике Особенно широко изобразительно-  
выразительные возможности Ц. проявляются в  
таких синтетических иск-вах. как *киноиск-во* и  
*телевидение,* в светомузыке *(Синестезия),* в те-  
атрализованных представлениях.

Свет и цвет- активные средства пластической  
художественной характеристики персонажей,  
атмосферы действия, развития событий.

Ц. и *свет* являются источником мгновенной,  
дающей более 90% поступающей в мозг через  
зрение информации, несущей комплексный ха-  
рактер (физической, психологической, эстетиче-  
ской).

Цвета делятся на три группы: цветные (хро-  
матические), нецветные (ахроматические), про-  
изводные (коричневые - смесь хроматических и  
нехроматических).

**ЦВЕТОМУЗЫКА,** *Светомузыка.*

**ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ,** наличие ясной  
и определенной цели, стремление к ее достиже-  
нию.

**ЦЕ'ЛОЕ,** все без изъятия, полное, нечто еди-  
ное, неразделимое.

**ЦЕ'ЛОГО ЧУВСТВО.** *Чувство целого.*

**ЦЕЛОСТНОСТЬ (ЦЕЛЬНОСТЬ),** то, что не  
имеет недостатка ни в одной своей части, один из  
важнейших критериев *художественности.* Ц.  
есть нечто определенное, объемлющее собой все  
различные свои части, но какие бы эл-ты ни  
усматривались в ней, она продолжает быть  
неделимой.

**ЦЕЛОСТНОСТЬ ХУДО'ЖЕСТВЕН-**

**НОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ,** существенная ха-  
рактеристика произведения иск-ва. к-рое пред-  
ставляет материально-идеальную систему, некий  
художественный мир. Это произведение, к-рое  
уже чисто в физическом отношении всегда орга-  
низованное в пространстве и времени. Ц. х. п.  
имеет двойственный противоречивый характер,  
к-рый выражается в наличии материально-  
чувственной внешней и внутренней (духовной)  
сторон, *формы и содержания, знака* и значения.  
Эти стороны находятся в диалектическом ед-ве.

Произведение иск-ва - это организованное *це-  
лое.* Слово, звук, жест, мрамор и т. п. существу

ют вне произведения, до него, как материал,  
волею художника и в соответствии с его  
замыслом приводится в определенное  
соотношение, взаимосвязь, имеющую

устойчивый характер (в рамках произведения).

В то же время, любое произведение иск-ва,  
будучи органической целостностью как ед-во  
определенного содержания и формы, и в этом  
смысле, завершенным, одновременно предстает  
открытой, развернутой к личности восприни-  
мающего (читателя, слушателя), т. е. потенци-  
ально незавершенной художественной системой,

В течение всей жизни художественного про-  
изведения, протекающей в историческом про-  
странстве и времени, оно способно от эпохи к  
эпохе каждый раз в акте его исполнения и вос-  
приятия раскрываться по особому, стать поводом  
к открытию в нем новых смыслов, *акцентов* ню-  
ансов и т. п.

Практика режиссуры ставит проблему худо-  
жественной Ц. как ключевую проблему профес-  
сии, как ее смысл и *цель.* Все эл-ты театральной  
Ц.: *актер,* его психологическая жизнь и пласти-  
ческая *выразительность, мизансцена,* звук, *свет,  
декорация'»,* т. д. должны находиться в со-  
подчинении, быть взаимно обусловленными и  
пояснять друг друга. *(Композиция).*

**ЦЕЛЬ,** идеальное, осознанное, мысленное  
предвосхищение результата, на достижение к-  
рого направлено действие чел-ка. В качестве  
непосредственного мотива Ц- направляет и регу-  
лирует человеческую деятельность. *Содержание*Ц. зависит от объективных законов действитель-  
ности, реальных возможностей субъекта, приме-  
няемых средств.

**ЦЕЛЬНОСТЬ,** *Целое, Целостность.*

**ЦЕНТРАЛЬНОЕ СОБЫТИЕ,** *Событийный  
ряд.*

**ЦЕРЕМОНИА'.Л.** официально принятый  
распорядок *церемонии'* (торжественного приема,  
шествия и т. п.).

**ЦЕРЕМОНИЯ** (< лат. caerimoma - благого-  
вение, культовый *обряд),* торжественный офици-  
альный акт, при проведении к-рого установлен  
определенный порядок - *церемониал. 2)* Особен-  
но Торжественный *ритуал.*

**ЦИРК** (< лат. circus - круг), 1) в Древнем Ри-  
ме - место для конных состязаний и состязаний  
колесниц, для травли зверей, боев гладиаторов,  
кулачных боев и т д 2) Здание с *ареной* (мане-  
жем) и *амфитеатром* для зрителей, где даются  
цирковые представления. 3) Вид иск-ва, специ-  
фика к-рого заключается в создании *художест-  
венного образа* при помощи движений, *трюков,*актерского мастерства. Решая как бы *сверхзада-  
чу,* демонстрируя виртуозно-свободное владение  
трудно осваиваемым предметом (животными,  
пространством, своим телом и чувствами), цир-  
ковой артист творит по законам *эксцентрично-  
сти,* раскрывая высшие человеческие возможно-  
сти. Слагаемыми циркового образа являются  
также .музыка, *грим, костюм* исполнителя.

104

Иск-во Ц. играет существенную роль в эмо-  
циональном воздействии на зрителя. Театрализо-  
ванные вечера, представления, праздники не об-  
ходятся без цирковых атрибутов: веселых экс-  
центрических *номеров,* ярких костюмов, *масок,*иллюзионных номеров и т. д. *Жанры* Ц.; клоуна-  
да, акробатика(силовая, прыжковая, пластиче-  
ская, вольтижная и др.). эквилибристика (на ка-  
тушках, на шаре, на вольностоящих лестницах, на  
переходной лестнице, на проволоке, на канате, на  
штейн-трапе, на велосипедах), жонглирование  
(сольное, силовое, антиподистское), мани-  
пулирование, гимнастика, *пантомима,* муз. *экс-  
центрика,* иллюзионизм, наездничество, дресси-  
ровка животных, *"оригинальный жанр"* и т. д.

ч

**ЧАСТУШКА,** произведение устной народ-  
ной поэзии, лирическая или лирико-комедийная  
миниатюра - четверостишие или двустишие (ли-  
рическое или злободневное, шутливое), испол-  
няемое на определенный напев. На эстраде Ч. -  
составная часть куплетного *жанра.* Они еще бо-  
лее лаконичны и просты по своей структуре, чем  
*куплеты. Ч.* за редким исключением всегда че-  
тырехстрочны. Для Ч характерна простая сло-  
весная и муз. форма, точность в выборе темы,  
любовь к острому слову, ясность мысли, энер-  
гичность и краткость. Один из часто встречаю-  
щихся в частушках приемов - повтор, своеоб-  
разный «крупный план», цель к-рого - выделение  
наиболее важной мысли

Виды Ч.: сольные (мужские и женские), Ч.-  
диалоги, групповые, плясовые (двух- и четырех-  
строчные), Ч с припевом, двухстрочные "стра-  
дания", "семеновна". "матаня" и т. д. Ч. может  
включать в себя и трагическое, и публицистиче-  
ское содержание Они могут исполняться под  
балалайку, гармошку, баян, группу народных  
инструментов.

**ЧИ'СТЫЙ ПРО'ФИЛЬ,** *ракурс сценический,  
в* сценической *композиции* применяется реже,  
чем абсолютный *фас.* Главный недостаток Ч п. в  
том, что он наименее универсален с т. зр. обо-  
зреваемости. Профильная фигура в середине  
сцены одной половиной зала читается как полу-  
лицевая, др. - как полуспи'нная. А эти два ракур-  
са служат различным задачам и обладают неоди-  
наковыми выразительными возможностями, Ч. п.  
в статике лучше всего помогает создать эффект  
окаменелости человеческой фигуры.

**ЧТЕ'НИЕ** *ХОРОВО'Е, Хор речевой.*

**ЧУВСТВА,** 1) (психол.) дифференцирован-  
ные и устойчивые *эмоции,* возникающие на ос-  
нове переживаний чел-ком своего отношения к  
предметам и явлениям действительности, на ос-  
нове высших социальных потребностей чел-ка  
(Ч. интеллектуальные, Ч. эстетических, Ч. нрав-  
ственных). В этом смысле Ч связаны с представ-  
лением или идеей о нек-ром объекте - конкрет-

ном или обобщенном (напр., Ч. любви к  
Родине, к человеку). Сильное, абсолютно  
доминирующее Ч. называется страстью,  
События, сигнализирующие о возможных  
изменениях в жизни чел-ка, наряду со  
специфическими, могут вызвать также изменения  
общего эмоционального *фона* -т. и. *настроения.*Формирование *Ч. -* необходимое условие  
развития чел-ка как личности. Само по себе  
знание мотивов, идеалов, норм поведения  
недостаточно для 'того, чтобы ими  
руководствоваться, только, став предметом  
устойчивых чувств, эти знания становятся реаль-  
ными побуждениями к деятельности. Ч. обшест-  
'венные обусловлены исторически, как и сама  
личность. 2) (В театре) атрибут сценического  
*действия. (Чувство меры. Чувство целого. Чув-  
ство юмора}.*

**ЧУВСТВО МЕРЫ,** эстетическое *чувство,* к-  
рое вызывается необходимостью и достаточно-  
стью определенных количественных характери-  
стик произведений иск-ва для возникновения  
непременно присущего ему качества - *художе-  
ственности.* Художественное качество произве-  
дения иск-ва обусловлено организованностью,  
согласованностью, стройностью, соразмерностью  
всех его количественных сторон (величина в  
пространстве и во времени, пропорции, ритм, эл-  
ты формы и т. д.). В иск-ве мера определяется  
закономерностями строения произведения, обна-  
руживаемыми в творчестве. Она связана также с  
психологическими и культурно-историческими  
закономерностями эстетического восприятия.  
Мера предполагает точность выражения в каж-  
дом эл-те *формы* художественного произведения  
определенной грани его *содержания,* а также  
необходимость и достаточность именно этих эл-  
тов для создания художественного *целого.* То,  
что может быть устранено из произведения без  
ущерба для художественности должно быть уст-  
ранено как нарушающее меру. В этом смысле  
произведение в любом виде иск-ва должно соз-  
даваться по принципу работы скульптора: устра-  
нение лишнего. *(Условность),*

**ЧУВСТВО ЦЕ'ЛОГО,** I) эстетическое пе-  
реживание художником своего произведения как  
единого *целого.* Это переживание конца произ-  
ведения в его начале и начала произведения - в  
его конце, умение видеть в каждом эпизоде часть  
целого. Для реж-ра - это умение охватить цель-  
ный образ мероприятия, массового действия в  
первоначальном режиссерском *замысле,* чувство  
режиссерской *композиции.* Для исполнителя - в  
каждый отдельный момент пребывания на сцене  
переживать свою роль в целом, ухватить одно-  
временно начало и конец *номера, эпизода,* чув-  
ствовать место своего номера в общей *компози-  
ции* представления. Для *участника* праздника -  
активная сопричастность к праздничному дейст-  
вию, участвуя в одном из праздничных эпизодов,  
ощущать весь масштаб праздника. Это чувство  
сопричастности вызывается и закрепляется в  
кульминационных моментах праздника, в его

105

*финале,* где оно воплощается в *образе общения,* в  
*впечатлении,* оставляя след в *эмоциональной  
памяти,* образуя эмоциональное образное *пред-  
ставление о* свершившемся *праздничном собы-  
тии.* Массовое театрализованное действо свою  
жизненную и художественную цельность обре-  
тает в самом процессе его свершения, в органи-  
ческом ед-ве жизненного и художественного  
действия его участников.

**ЧУВСТВО Ю'МОРА.** *Юмор.*

Ш

ШАНТА'Н (фр. chantant), пивные и кафе, где  
давалось публичное увеселение, в центре к-рого  
стоит скабрезность, возникли в VIII в. в Париже.  
В Ш., простую программу к-рого составляли му-  
зыкальные пьесы, пение, а затем и танцы, пред-  
почтение отдавалось фривольному жанру, дву-  
смысленным шансонеткам (песенкам) и танцам  
подчеркнуто эротическим. Скабрезность облача-  
ется в невинную внешнюю *форму* и состоит в  
скрытом двойном смысле ловко подобранных  
слов, в рафинированных *паузах,* в подчеркивании  
известных мест, в мимических движениях,  
сопровождающих шансонетку и т. п. С цинизмом  
слов соединяется цинизм *жестов,* при помощи  
жестов все перекидывается в область эротики.  
Ш. - предтеча варьете

ША'РИ-ВА'РИ (< фр. charivarie - кошачий  
концерт) - в *цирке* финальная комбинация груп-  
пового *номера, пролога* или *эпилога* представле-  
ния, в к-рой все участники одновременно испол-  
няют темповые эффектные *трюки.*

ШЕСТВИЕ (лат. processio - движение впе-  
ред), коллективное прохождение массы людей по  
улицам и площадям Ш. - это вид общественных  
*акций,* создающих в движении по улицам или  
площадям в динамически развивающийся сим-  
волический *образ жизненного события.* В зави-  
симости от цели Ш. выбирается его *форма* и *вы-  
разительные средства.* Определяется место Ш. в  
обшей структуре праздника: Ш.-пролог, Ш.-  
кульминация, Ш.-эпилог. Ш.-связка между эпи-  
зодами. Определяется маршрут Ш. и его время,  
объекты остановок. Определяется характер Ш.:  
Ш.-зрелише или Щ.-действие, в к-рое включено  
максимальное число жителей данного населен-  
ного пункта. Различают религиозные Ш. и свет-  
ские Ш.

К религиозным относят траурные церемонии  
(напр., в Иране Ш. в честь царя Хусейна, на к-  
ром участники истязают себя), "процессию теле-  
ги" - перевезение статуи Джанганнатха на ог-  
ромной, шестнадцатиколесной телеге из одного  
храма в другой (в Индии), крестный ход в День  
Рождества Христова (в европейских странах и  
России) и т. п.

К светским Ш. можно отнести *парады, мани-  
фестации, демонстрации,* процессии памятно-  
реквиемного характера, *карнавал* и др.

В массовом Ш. коллективное прохождение  
.участников по улицам и площадям составляет  
основу театрализованного действия, декориро-  
ванные машины, *сценические площадки, интер-  
медии* в публике и др. средства театрализации  
являются своеобразным художественным эпи-  
центром, вокруг к-рого концентрируется реаль-  
ное действие. Отрыв *театрализации* от действия  
масс снижает эмоциональную реакцию, умень-  
шает активность участников, превращает их в  
сторонних наблюдателей красивого зрелища. Ш.  
должно увлекать людей к *финалу* праздника -  
митингу, *гулянью,* зрелищу на *стадионе,* к *фей-  
ерверку* и т. п.

Ш. и парады дают возможность создать раз-  
вивающиеся сюжетно эпизоды театрализованного  
действия в движении, продемонстрировать  
тематический *замысел* в динамических картинах.

В своем тематическом построении Ш. и пара-  
ды опираются в первую очередь на достижения  
людей - реальных героев конкретной коллектив-  
ной общности в сочетании с их оптимистическим  
праздничным настроением и потребностью в  
действенной активности. Большое значение при  
организации Ш. и парадов имеет точность  
художественного оформления, являющегося не  
самоцелью, а компонентом действия. В зависи-  
мости от сценарно-режиссерского замысла по-  
разному сочетаются реальная и *художественная  
образность,* темпо-ритмический рисунок как  
всего Ш., так и отдельных его частей. Ш. и пара-  
ды должны органично перерастать в кульмина-  
ционное действие, позволяющие реализовать  
активность участников через конкретные по-  
ступки, несущие глубоко символический смысл  
(факельное действо, общая клятва, хоровое пение  
и проч.)

ШЛЯГЕР (нем. Shiager - букв, гвоздь сезона,  
боевик), эстрадная песня или мелодия, имеющая  
особый успех у публики в данное время.

ШО'У (англ show - зрелище, показ), 1) пыш-  
ное сценическое 'зрелище с участием "звезд" *эс-  
трады, цирка, спорта.джаз-оркестра, балета на*льду и т. п. 2) Спектакль в широком смысле  
слова, к-рый на западе нередко сопровождает  
проведение какого-л. мероприятий в обществен-  
ной и культурной жизни, напр., конкурсы красо-  
ты, вручение театральных, литературных и ки-  
нопремий. *Акценты* смещаются в сторону внеш.  
эффектов, призванных приукрашивать содержа-  
ние происходящих событий.

ШТАМП (< ит. stampa - печать), I) стерео-  
типное выражение, механически воспроизводи-  
мое в типичных речевых контекстах и ситуациях,  
шаблонная фраза, выражение (напр., "Вопрос  
ждет своего решения). 2) Общеизвестный обра-  
зец, к-рому слепо подражают; шаблон, трафарет.  
3) (В театре) однажды и навсегда установленные  
формы *(приемы)* выражения любого *чувства,*любого *образа,* любого *действия,* любого сцени-  
ческого *переживания,* потерявшие какое бы то ни  
было внутреннее *содержание,* когда актеры

106

подходят к разрешению сложных душевных  
процессов с внешней стороны, т. е. копируют  
внеш. результат переживаний, к-рые когда-то у  
какого-то актера были свежим и взволнованным  
выражением жизненной правды. Это раз и навсе-  
гда зафиксированная маска чувств. Напр., любовь  
выражается воздушными и настоящими  
поцелуями, коленопреклонениями, волнение -  
быстрым хождением взад и вперед, стуком ста-  
кана о графин или о зубы и т. п.

**ШТАНКЕТНЫИ ПОДЪЕ'М,** *Декорацион-  
ный подъем.*

**ШУМЫ',** звуки, не относящиеся к категории  
муз. и не являющиеся человеческой речью. К Ш.  
относятся все звуковые формы проявления живой  
и неживой природы, голоса животных и птиц,  
звуки стихий, работающей техники и т. п. Кроме  
того, источником Ш. часто является сам человек.  
вся деятельность к-рого, все жизненные функции  
постоянно связаны с различными звучаниями  
(напр., звуки шагов или кашля, плача или смеха,  
звуки ликующей толпы и крики негодования или  
выкрики торговцев и причитания покупателей на  
восточном базаре, в к-рых не различаются  
смысловые оконченные фразы).

Особо следует сказать о явлении, к-рое можно  
назвать «шумовой музыкой» (завывание ветра,  
шум дождя, звук топора по дереву, скрип двери и  
т.п.).

Принципы методики создания «шумовой му-  
зыки»:

1) строгое «дозирование» звукошумового  
фрагмента. Оптимальная длительность звучания  
каждой записи в зависимости от ее содержания и  
технических качеств может составлять либо 4 -  
10, либо 50 - 60 секунд. Здесь нужен лишь штрих,  
намек, чтобы *воображение* слушателя могло  
«дорисовать» создаваемую картину. На полтора  
часа сценического действия достаточно 5-6  
коротких *фонограмм,* к-рые должны быть  
собраны на одном носителе.

1. Соединение шумовой фонограммы с изо-  
   бразительным рядом (демонстрацией слайдов,  
   фрагментов и т, п.).
2. Минимальное употребление часто исполь-  
   зуемых материалов, чтобы избежать эффекта  
   «заигранной пластинки».
3. Умелая и тонкая подача фонограммы (не  
   зависимо от времени ее звучания). Важнейшие  
   качества любой шумовой *фонограммы:* а) каж-  
   дый шумовой пример записывается в определен-  
   ной тембровой окраске, к-рая позволяет отличить  
   друг от друга однотипные Ш. Напр., конский  
   топот по булыжной мостовой будет звучать  
   иначе, чем по деревянному мосту; подъезд ма-  
   шины зависит от типа автомашины (грузовая,  
   легковая, автобус и пр.) и т. д; б) любой шумовой  
   пример требует необходимого ритма записи  
   (напр., колеса поезда, проходя по стыкам рельс,  
   выстукивают вполне определенный свой  
   собственный ритм, "рисунок", зависящий от типа  
   вагонов - двухосных, четырехосных и т. д.;

в) темп записи (напр., запись стремительно  
мчащейся машины будет отличаться от записи,  
воспроизводящей медленный подъем той же ма-  
шины и т. д.)

Еще один способ умелой подачи фонограммы  
- краткий словесный комментарий, предуведом-  
ляющий, подготавливающий зрителя-слушателя к  
восприятию. *(Шумовые эффекты).*

**ШУМОВЫЕ (ЗВУКОВЫЕ) ЭФФЕ'КТЫ**производятся за *кулисами с* помощью простых  
приспособлений. Так. чтобы изобразить дождь,  
используют вращающийся на горизонтальной оси  
барабан, в к-ром перекрывается обыкновенный  
горох; в зависимости от скорости вращения  
дождь утихает или припускает сильным ливнем.  
Гром производится железным листом,  
подвешенным на раме (или набором из 2-3 листов  
разного размера и разного звучания). Цокот  
подков имитируется постукиванием опреде-  
ленным образом деревянными коробками без  
крышек друг о друга. Сейчас шумовые приборы  
заменили магнитофоны, стереофонические аку-  
стические системы и наборы пластинок с запи-  
санными на них всевозможными шумами и зву-  
ками Звяканье двух серебряных ложечек, подве-  
шенных свободно • на нитках у самого  
микрофона, в записи дает могучий колокольный  
звон. Мерное шуршание скомканным куском  
целлофана дает топот шагающей роты солдат.  
Ветер, вьюгу, свист снаряда, взрыв, звук мотора и  
т. п. можно воссоздавать с помощью языка и губ.  
Некоторые эстрадные артисты строят на таком  
"микрофонном эффекте" целые номера. Шумовое  
оформление очень важно для создания на сцене  
определенной *атмосферы.* Хорошо продуманный  
и точно выполненный звуковой эффект может  
стать ярким художественным компонентом  
спектакля.

Э

**ЭКЛЕКТИКА** (< гр. ekiektikos - выбираю-  
щий), 1) формальное, механическое соединение  
разнородных, часто противоположных принци-  
пов, взглядов, теорий, стилевых и художествен-  
ных эл-тов и т. п. 2) Отсутствие ед-ва *целостно-  
сти,* последовательности в убеждениях, теориях;  
беспринципное сочетание разнородных, несо-  
вместимых, противоположных воззрений, напр..  
материализма с идеализмом. 3) В *архитектуре* и  
изобразительном иск-ве сочетание разнородных  
стилевых эл-тов или произвольный выбор стили-  
стического оформления для зданий или художе-  
ственных изделий, имеющих качественно иные  
смысл и назначение (использование исторических  
стилей в архитектуре и художественной  
промышленности 19 в.). 4) В режиссуре массовых  
действ проблема Э. выражается в механическом  
соединении стилевых и художественных эл-тов  
текстах исполнителей, в оформлении

107

представления, костюмах разных коллективов  
(готовых и взятых на прокат) и т. п.

**ЭКРАН** (фр. ёсгап - шит), плоскость для ото-  
бражения лучей проектора, является частью  
*одежды сцены. Э.* может быть плотным, непро-  
зрачным, позволяющим давать прямую *проек-  
цию,* или полупрозрачным, позволяющим давать  
рирпроекцию (обратную проекцию), основанную  
на пропускании лучей проектора. В Петербурге  
на массовых праздниках в качестве Э. использу-  
ют низкие облака. Живым экраном называют  
*художественный фон,* используемый в *стадион-  
ных представлениях. (Полиэкран).*

**ЭКСПЛИКАЦИЯ** (< лат. explicatio - истол-  
кование, объяснение, разъяснение), 1) то же, что  
легенда. 2) Краткое письменное сопровождение  
экспозиции музея или выставки; содержит объ-  
яснение и оценку данного исторически-  
художественного явления. 3) Объяснение услов-  
ных обозначений, употребляемых на планах,  
картах и проч. *(Графический метод)- -4)* (В теат-  
ре, театрализованных представлениях) письмен-  
ное сопровождение и объяснение в условных  
обозначениях режиссерского *замысла.*

**ЭКСПОЗИГЦИЯ (<** лат. ekspositio - выстав-  
ление на показ, изложение, описание), 1) в музе-  
ях и на выставках - размещение экспонатов в  
определенной системе (хронологической, типо-  
логической и пр.). 2) (Муз.) начальный раздел  
сонатной формы, в к-ром излагаются основной  
темы произведения, а также 1 -я часть фуги,  
включающая проведение темы во всех голосах.

1. (Лит.) часть литературного произведения, в к-  
   рой характеризуется обстановка, расстановка  
   персонажей и обстоятельств, непосредственно  
   предшествующих началу действия; предваряю-  
   щей начало развертывания *фабулы.* Располагает-  
   ся в начале (прямая Э. дается как вступительная  
   часть), реже в середине (задержанная Э. - внутри  
   текста) или в конце (обратная Э.) повествования.
2. (В театрализованном представлении) введение  
   в тему (ср. с *прологом). Э.* в широком плане -  
   оформление фойе, встреча гостей, какие-л.  
   действия до начала представления, музыка. В  
   узком смысле - *завязка -* оформление сцены,  
   первые слова ведущих, посвящающих в курс  
   дела. Задача Э. - психологически и эмоционально  
   подготовить зрителя к восприятию зрелищной  
   части мероприятия,

**ЭКСПРОМТ** (< лат. exprointus - находящийся  
в готовности, имеющийся под рукой), 1) не-  
большое стихотворение, чаще шуточного *со-  
держания,* созданное мгновенно, разновидность  
*импровизации.* 2) Лирическая муз. пьеса импро-  
визационного склада. 3) В широком смысле -  
различного рода выступления, исполнения без  
предварительной специальной подготовки («вы-  
ступать экспромтом»).

**ЭКСЦЕ'НТРИК** (фр, excentrique). цирковой  
или эстрадный актер, номера к-рого строятся на  
неожиданном *контрасте,* причудливом смеще-

нии привычных понятий, алогичном поведении  
создаваемого им *образа.*

**ЭКСЦЕНТРИКА** (вне центра: < лат. ех - из,  
от и centrum - центр круга, сердцевина), 1) в *те-  
атре, цирке, кино,* на *эстраде,* заостренно'  
комедийное изображение алогичных, нелепых  
действий *персонажа;* Э. муз. - трюковое испол-  
нение муз. произведения на обычных или особых  
эксцентрических муз инструментах - колоколь-  
чиках, бубенчиках, пилах и т. и. 2) Художест-  
венный *прием* заостренно-комедийного изобра-  
жения действительности, основанный на нарочи-  
том нарушении *логики,* последовательности и  
взаимосвязи между изображаемыми поступками,  
явлениями.

**ЭМОЦИЯ** (< фр. emotion - волнение, < лат.  
emoveo - потрясать, возбуждать, волновать), не-  
посредственное пристрастное психическое пере-  
живание жизненного смысла явлений и ситуаций,  
душевное волнение (гнев, страх, радость и т. д.),  
возникающее у чел-ка и животного в результате  
воздействия на него внеш. и внутр. раз-  
дражителей, Э. имеет ярко выраженную субъек-  
тивную окраску, т. к. связана с удовлетворением  
(положительная Э.) или неудовлетворением (от-  
рицательная Э.) различных потребностей орга-  
низма. В театрализованных представлениях одна  
из главных психолого-педагогических задач -  
превращение Э. по поводу того или иного собы-  
тия в зрелище человеческих *чувств.* Эмоцио-  
нальное восприятие идей усиливается коллек-  
тивной *атмосферой* представления, праздника,  
превращающейся в мощный стимул воздействия,  
реж-ру необходимо помнить об органичном  
слиянии в сценарно-режиссёрском *замысле* ин-  
формационно-логической и эмоционально-  
образной линии развивающегося *действия.  
(Эмоциональная память).*

**ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПА'МЯТЬ,** 1) запас  
хранящихся в сознании эмоциональных впечат-  
лений (память *«чувств»). 2)* Способность актера  
сохранять и воспроизводить в сознании, а также  
сценически воплощать прежние эмоциональные  
впечатления, эмоциональный опыт в контексте  
создаваемого им *образа.*

**ЭМПАТИЯ** (гр. empatheia - сопереживание),  
I) (психол.) постижение эмоциональных состоя-  
ний др. чел-ка в форме сопереживания. Различа-  
ют; эмоциональную Э. основанную на механиз-  
мах проекции (т. е. интерпретации эмоциональ-  
ного состояния др. чел-ка в соответствии со  
своими личностными особенностями) и подра-  
жания моторным к аффективным реакциям др.  
чел-ка; когнитивная Э.. базирующаяся на интел-  
лектуальных процессах (сравнение, аналогия и т.  
п.); предикативная Э., рассматриваемая как  
способность предсказывать реакции др. чел-ка в  
конкретных ситуациях. Как особые формы Э.  
выделяют: сопереживание - переживание субъ-  
ектом тех же эмоциональных состояния, к-рые  
испытывает др. чел-к на основе отожествления с  
ним, и сочувствие - переживание субъекта по

108

*поводу* чувств др. чел-ка. 2) (В театре) переходный  
механизм от! *фантазии к воображению,* т. е.  
качественного состояли между ними. В Э. про-  
исходят водораздел между актерской и режис-  
серской профессиями. 3) В массовом действе  
сопереживание реж-ром общественных настрое-  
ний, к-рое служит отправным эмоциональным  
моментом при создании замысла.

**ЭНЕРГИЯ** (< гр. energeia - действие, дея-  
тельность), общая качественная мера различных  
форм движения и взаимодействия. В соответст-  
вии с физическими процессами различают Э.  
тепловую, механическую, электромагнитную,  
гравитационную, ядерную и т. д. Вследствие су-  
ществования закона сохранения энергии понятие  
Э. связывает воедино все явления природы. 2)  
Деятельная сила, настойчивость, решительность  
в достижении поставленной цели (Э. режиссера,  
Э. сценического *действия).*

**ЭОРТОЛОТИЯ** (от греч. еортп - праздник и  
Адуос - наука), современная наука о праздниках.  
Э. утверждает взгляд на праздник как на общест-  
венный *акт,* форму человеческой культуры, от-  
ражающую художественными средствами обще-  
ственно значимые *события,* явления, *факты,*политические, нравственные, эстетические идеа-  
лы той или иной эпохи.

**ЭПИЗО'Д** (гр. epeisodion, букв. - вставка), 1)  
случай, происшествие (Ср., *Событие) 2)* Часть  
художественного произведения имеющая отно-  
сительную законченность и представляющая  
отдельный момент развития *темы.* 3) (В *драма-  
тургии, массовом действии)* относительно само-  
стоятельная единица *действия,* имеющая закон-  
ченное образное решение и строится по законам  
*композиции.*

**ЭПИЗО'ДА МАССОВОГО КОМПО-  
ЗИ'ЦИЯ,** *Композиция массового эпизода.*

**ЭПИЛОГ** (гр. epilogos). 1) в древнегреческой  
драме заключительный *монолог -* обращение к  
зрителю с поучением, просьбой о снисхождении  
или с итоговым объяснением *содержания.* 2) В  
современной лит-ре - заключительная часть  
произведения, в к-рой кратко сообщается о  
судьбе героев после изображаемых в нем собы-  
тий, а порой обсуждаются нравственные, фило-  
софские аспекты изображаемого или даются до-  
полнительные разъяснения замысла автора (про-  
тивоположное - *пролог).* 3) Заключительная часть  
*оперы, кинофильма* и др. 4) Конец, *развязка* чего-  
л..

**ЭПИЧЕСКИЙ ТЕА'ТР,** тип *театра,* в к-ром  
всеми средствами сценической выразительности  
реж-р и актер стремятся разбудить в зрителе  
интеллектуальное, рациональное отношение к  
показываемому и стремление переделать порядок  
вещей. Основу восприятия зрителем эпического  
*спектакли* представляет сотворчество с ин-  
теллектуальным уклоном или соучастие.

**Э'ПОС** (гр. epos - слово, повествование, рас-  
сказ, песня), 1) то же, что эпопея, а также древ-  
ние историко-героические песни (напр., былины)

2) Род литературный (наряду с *лирикой* и *дра-  
мой),* повествование о событиях, предполагаемых  
в прошлом (как бы свершившихся и вспо-  
минаемых повествователем). Личность автора-  
повествователя формально устраняется до пре-  
дела. Э. схватывает бытие в его пластической  
объемности, пространственно-временной протя-  
женности и событийной насыщенности (сюжет-  
ность). Возникает в *фольклоре* (сказка, эпопея,  
историческая песня, былина). До 18 в. - ведущий  
жанр литературного Э. - эпическую поэма. Ис-  
точник ее сюжета - народное предание, образцы  
идеализированы и обобщены, речь отражает от-  
носительно монолитное народное сознание,  
форма стихотворная ("Илиада" Гомера, "Энеида"  
Вергилия). В 18 - 19 вв. ведущим жанром стано-  
вится роман (рыцарский, плутовской, авантюр-  
ный, исторический, приключенческий и пр.).  
Сюжеты заимствуются преимущественно в со-  
временности, образы индивидуализируются,  
речь отражает резко дифференцированное мно-  
гоязычное общественное сознание, форма про-  
заическая (Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский).  
Др. жанры Э. - повесть, рассказ, новелла. Стре-  
мясь к полному отображению жизни, эпические  
произведения тяготеют к объединению в циклы  
("Повести Белкина" А. С. Пушкина). На этой же  
основе складывается роман-эпопея ("Сага о Фор-  
сайтах" Дж. Голсуорси).

**ЭСКИ'З** (фр. esquisse), предварительный на-  
бросок, фиксирующий *замысел* художественного  
произведения, сооружения, механизма или от-  
дельной его части. (Э. *костюма,* Э. *декорации,* и  
отдельных ее деталей, Э., отдельных предметов,  
*аксессуаров* и т. д.). Э. - не схематичный чертеж,  
а полная картина, на к-рой предметы указывают-  
ся в перспективе. Э. выполняется в *цвете* (крас-  
ками).

**ЭСТРА'ДА** (фр. estrade - помост, возвыше-  
ние), 1) Специальная (постоянная или времен-  
ная), приподнятая над землей (или с рядами кре-  
сел на земле) сценическая площадка (настил,  
пол, помост) для концертных выступлений арти-  
стов. 2) Синтетический вид сценического иск-ва.  
Включает т. н. малые формы *драмы, комедии* и  
вокального иск-ва, *музыки, хореографии, цирка* и  
др. В *концертах* отдельные законченные *номера*полифонической пестроты дивертисмента объе-  
динены *конферансом* или несложным сюжетом  
(обозрение). Кратковременность эстрадного дей-  
ствия требует предельной концентрированности  
выразительности средств. Отсюда яркость, пре-  
увеличенность деталей, мгновенность актерского  
перевоплощения. Развернутая психологическая  
характеристика противопоказана эстраде. Это  
отнюдь не исключает актерского перевоплоще-  
ния, однако достигается оно своими эстрадными  
средствами: заостренной *гиперболой, гротеском,  
буффонадой, эксцентрикой.* Э. обращается к ме-  
тафорическим чертам и деталям, к причудливому  
переплетению правдоподобия и карикатуры, ре-  
ального и фантастического, способствуя тем са-

109

мым созданию атмосферы неприятия их жизнен-  
ных прототипов, противостояния их процветанию  
в действительности Современная эстрада  
оперирует такими эл-тами комедии дель арте, как  
маска, жест, выразительная пластика, стре-  
мительность развития действия, интрига. Для Э.  
типичны злободневность, сочетание в лучших  
образцах развлекательности с серьезным содер-  
жанием, воспитательным функциями, когда ве-  
селье дополняется разнообразием эмоциональной  
палитры, а подчас и социально-политической,  
гражданской патетикой. Будучи одним из  
наиболее подвижных видов иск-ва, Э. в то же  
время более др. иск-в подвержено *штампу,*снижению художественно-эстетической ценности  
талантливых находок, вплоть до превращения их  
в *кия.* На развитие современной Э. сильное  
влияние оказывают такие «технические» иск-ва,  
как *кит* и особенно *телеиск-во,* часто вклю-  
чающее в свои программы эстрадные представ-  
ления, концерты. Благодаря этому традиционные  
формы и приемы Э. обретают не только большую  
масштабность и распространенность, но и  
психологическую глубину (использование  
крупного плана, др. выразительных средств эк-  
ранных иск-в), яркую зрелищность. *(Мюзик-холл.  
Варьете, Кабаре, Шоу, Театр миниатюр).*

Иск-во эстрады играет существенную роль в  
эмоциональном воздействии на зрителя. Театра-  
лизованные вечера (напр., новогодние), пред-  
ставления (напр., агитбригады), праздники не  
обходятся беЬ шутки, юмора, без конферансье,  
ярких костюмов, масок, шуточных танцев, фель-  
етонов, интермедий, реприз и куплетов, пародий  
и сценок и т. д. Эти сценические формы заимст-  
вованы из эстрады. (Новаторов 50)

Все многообразие форм в целом можно свести  
в три группы: концертная (дивертисментная)  
эстрада, объединяющая в себе все виды  
выступлений в эстрадных концертах;  
театральная эстрада в виде камерных спектаклей  
театров миниатюр (театров-кабаре, кафе-театров)  
или же, наоборот, в масштабных концертных  
ревю, к-рые показываются в мюзик-холлах,  
располагающих многочисленным испол-  
нительским составом и первоклассной сцениче-  
ской техникой; праздничная эстрада, ото-  
жествляемая с народными гуляниями и праздни-  
ками на открытом воздухе, в т. ч. на стадионах, а  
также с балами, маскарадами, карнавалами, про-  
исходящими в закрытых помещениях (домах и  
дворцах культуры, кафе, ресторанах и т. п.).

**ЭСТРА'ДНЫЙ МОНОЛОГ,** размышления,  
иногда речь действующего лица *(персонажа,* в  
отличие от фельетона эстрадного), обращенная к  
самому себе или зрителям, он позволяет рас-  
крыть душевную жизнь персонажа, выявить его  
*характер.* Многие литературные и музыкальные  
произведения на *эстраде (2)* могут исполняться  
как *внутр. монологи* или как монологи, рождаю-  
щиеся в конкретных *предлагаемых обстоятель-  
ствах,* когда слова возникают «здесь, сегодня,

сейчас». Монолог - сценическая форма, в к-рой  
перевоплощение должно особенно плотно смы-  
каться с выявлением подлинной внутренней  
жизни чел-ка, а вслед за этим и выражением  
личности художника. Поэтому исполнителю  
опасно слишком нагружать себя чертами внеш-  
ней характерности.

**ЭСТРА'ДНОСТЬ,** понятие, объединяющее в  
себе все специфические качества иск-ва *эстрады*(2), особенность исполнительства на эстраде,  
имеющая общие свойства: открытость, лаконизм,  
мобильность, праздничность, оригинальность,  
разнообразие. Понятие Э. включает в себя не  
только комедийные жанры, но и *лирику,* патети-  
ку, драматизм.

**ЭСТРА'ДНЫЙ ФЕЛЬЕТО'Н,** самостоя-  
тельный *номер* разговорного жанра, исполняе-  
мый одним актером, в к-ром он (актер) раскры-  
вает свое отношение к явлениям жизни, свое ми-  
ровоззрение: это сатирико-публицистическое  
обозрение на злобу дня. В Э. ф. факты и явления  
современности излагаются от лица импровизи-  
рующего рассказчика в отличие *от эстрадного  
монолога.* По основному приему Э. ф. - *инсцени-  
рованный рассказ,* построенный на самом тесном  
контакте одного актера со зрителем. Рассказ, по  
ходу к-рого персонажи Э. ф. «оживают» на очень  
короткое время. При этом нельзя сказать, что  
актер перевоплощается в образы своих героев,  
скорее рассказчик с большей или меньшей  
степенью яркости лишь изображает встречаю-  
щиеся по ходу повествования людей, и именно  
использование этого принципа позволяет сохра-  
нить в рассказе *сквозное действие.* Вместе с тем,  
изображение персонажей Э. ф. не может быть  
лишь чисто внешним, формальным. Эл-т про-  
никновения во внутр. мир, в психологию дейст-  
вующих лиц все равно будет иметь место. В Э. ф.  
встречаются и такие сложные моменты, как  
взаимодействие с воображаемым партнером.  
*(Фельетон, Реприза)*

**ЭТИКА ТЕАТРАЛЬНАЯ,** *Театральная  
этика.*

ЭТЮ'Д (фр. etude, букв. - изучение), I) в  
изобразительном иск-ве произведение (обычно  
подготовительное), исполняемое художником с  
натуры с целью ее изучения. 2) Муз. пьеса для  
одного инструмента, основанная на определен-  
ных приемах исполнения и предназначенная для  
развития технического мастерства исполнителя.  
Создаются и высокохудожественные виртуозные  
сочинения этою жанра, предназначенные для  
концертного исполнения (фортепианные этюды  
Ф. Листа, Ф Шопена. Р. Шумана и др.). 2) (В  
театре) мгновенные зарисовки окружающей  
жизни, изучение, исследование человеческих  
характеров. Э. - способ приблизиться к понима-  
нию *действия* и его существу. Являясь процес-  
сом импровизационного творчества, Э. в то же  
время является композиционно цельным сцени-  
ческим произведением, в создании к-рого приоб-  
ретаются первоначально режиссерские и актер-

ские навык|и сценической выразительности. 3) (В  
геатре) метол репетиционной работы над спектаклем.  
После прочтения пьесы актеры не продолжают работу  
за столом, но и не переходят к мизансценам, а.  
выяснив *предлагаемые обстоятельства, конфликт,*основные *события* эпизода, импровизируют в сюжете  
пьесы со своими словами. *{Метод действенного  
анализа).*

**ЭФФЕ'КТ ОТЧУЖДЕ-НИЯ.** *Отчуждение.*

**ЭФФЕ'КТЫ СЦЕНИ'ЧЕСКИЕ,** *Сценические  
•эффекты.*

**ЭФФЕ'КТЫ ЗВУКОВЫЕ,** *Шумовые эффекты,*

**ЭФФЕ'КТЫ МЕХАНИЧЕСКИЕ,** *Механические  
эффекты.*

**ЭФФЕКТЫ СВЕТОВЫЕ,** *Световые эффекты.*

**ЭФФЕ'КТЫ ШУМОВЫЕ,** *Шумовые эффекты.*

Ю

**Ю'МОР** (агл- humour - причуда, нрав, настроение),  
особый вид комического: специфическое переживание  
противоречивости воспринимаемого объекта, в  
эстетической оценке к-рого сочетается серьезное и  
смешное при преобладании позитивного момента в  
сметном. Как форма эстетического переживания  
*(чувство* IO). Ю.. в отличие от иронии, остроумия,  
интеллектуального по своей природе, относится ко  
всему душевному строю чел-ка, выступает как  
свойство его *характера (I).*

информации, Я. существует и реализуется через речь.  
*(Я. актера, Я. жестов. Я, иск-ва, Я режиссера}.*

**ЯЗЬГК АКТЕ'РА,** совокупность эл-тов актерской  
техники: голоса, *пластики, воображения* и *фантазии,  
костюма, грима,* актерской заразительности и т. п.

**ЯЗЬГК ЖЕ'СТОВ** (язык кинетический), система  
*жестов* и телодвижений, используемые как средство  
общения наряду со звуковой речью и взамен ее в  
бытовом *общении,* а также в связи с *обрядами,*культовыми запретами и т. п. *(Психологический жест.  
Фантастический .жест).* Психологами замечено, что  
чел-к воспринимает информацию на 80% из жестов и  
только 20% из слов

**ЯЗЬГК ИСКУССТВА,** совокупность исторически  
сложившихся, особых в каждом виде иск-ва  
материальных средств и приемов создания  
художественного образа, т. е. выразительных средств.  
Напр.. языком *кино* является кадр, план, *ракурс,  
композиция, свет, цвет, движение, монтаж.* В  
зависимости от основного органа восприятия идет  
разделение па виды иск-ва и их синтез.

**ЯЗЬГК РЕЖИССЕРА,** совокупность приемов  
режиссерского иск-ва. заключающихся в умении  
композиционно построить *целое* сценическое  
действие. выразив его в *мизансценах* через  
исполнителя и *монтаж* выразительных средств.

**ЯРУС,** 1) ряд горизонтально расположенных  
предметов (напр.. расположить осветительные фонари  
в несколько Я.). 2) Один из средних или верхних  
этажей в зрительном зале.

Я

**ЯЗЬГК,** система знаков, служащая средством  
человеческого общения, мыслительной деятельности,  
способом выражения самосознания личности,  
передачи от| поколения к поколению и храпению

Подписано в печать 05.01.99. Формат. А4. Бумага писчая. Ризограф. Уч. изд. Тираж 150 экз. Заказ.  
УПЦ "ДИККС" ПГИИК. 614000, Пермь, ул. Советская,, 102.