**Выразительные средства режиссуры**

**1**
**Актерское творчество**

Актёрское искусство, искусство театральной игры, создания сценических образов. Художественная специфика театра - отражение жизни в форме непосредственно происходящего перед зрителями драматического действия - может осуществляться только посредством актерского искусства Цель его - воздействовать на зрителя, вызвать у него ответную реакцию. Выступление перед зрителем является важнейшим и завершающим актом воплощения роли, и каждый спектакль требует творческого воспроизведения этого процесса.

Творчество актёра исходит из драмы - её содержания, жанра, стиля и т. д. Драма представляет собой идейную и смысловую основу актерское искусства Но известны такие виды театра (например, народная комедия масок), где актёр располагает не полным текстом пьесы, а лишь его драматической канвой (сценарием), рассчитанной на искусство актёрской импровизации.

Актёрский образ убедителен и эстетически ценен не сам по себе, а в той мере, в какой через него и посредством него развивается главное действие драмы, выявляется её общий смысл и идейная направленность. Исполнитель каждой роли в спектакле тесно связан поэтому со своими партнёрами, участвуя вместе с ними в создании того художественного целого, каким является театральная постановка. Драма предъявляет актёру порой весьма сложные требования. Он должен выполнять их как самостоятельный художник, действуя вместе с тем от имени определённого персонажа. Ставя себя в обстоятельства пьесы и роли, актёр решает задачу создания характера на основе сценического перевоплощения. При этом Актерское искусство - единственный вид искусства, в котором материалом художнику служит его собственная природа, его интеллектуальный эмоциональный аппарат и внешние данные. Актёр прибегает к помощи грима, костюма (в некоторых видах театра - к помощи маски); в арсенале его художественных средств - мастерство речи (в опере - вокальное искусство). движение, жест (в балете - танец), мимика. Важнейшие элементы актерского творчества- внимание, воображение, эмоциональная и моторная память, способность к сценическому общению, чувство ритма и др.

**2       Мизансцена**

Мизансцена (франц. mise en scène - размещение на сцене), расположение актёров на сцене в тот или иной момент спектакля. Одно из важнейших средств образного выявления внутреннего содержания пьесы, мизансцена представляет собой существенный компонент режиссёрского замысла спектакля. В характере построения мизансцены находят выражение стиль и жанр представления. Через систему мизансцен режиссёр придаёт спектаклю определённую пластическую форму. Процесс отбора точных мизансцен связан с работой художника в театре, который вместе с режиссёром находит определённое пространственное решение спектакля и создаёт необходимые условия для сценического действия. Каждая мизансцена должна быть психологически оправдана актёрами, возникать естественно, непринуждённо и органично.

Энциклопедическое объяснение мизансцены не полно. Не сказано, что мизансцена имеет не только пространственную, но и временную протяженность, что она связана не только с художником, но находится в особой взаимосвязи со словом и музыкой.

Мизансцена -это пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой, действующий человек. Цвет, свет, шумы и музыка - дополнительные, а слово и движение - основные ее компоненты. Искусство мизансцены заключено в особой способности режиссера мыслить пластическими образами, когда он как бы видит все действия пьесы выраженными пластически через актеров. Как танец - язык балета, так пластическая выразительность непрерывной цепи мизансцен является языком режиссера.

В эпоху деспотического господства режиссера в театре… режиссер, заранее разрабатывая весь план постановки, намечал, считаясь, конечно, с данными участников спектакля, общие контуры сценических образов и указывал актерам все мизансцены. В настоящее время творческая работа режиссера должна совершаться совместно с работой актеров, не опережая и не связывая ее.

Мизансцена - это расположение актеров на сцене по отношению друг к другу и окружающей их среде.

Мизансцена всегда есть картина перемещений и поступков персонажей. Это пластический и звуковой образ, в центре которого находится живой человек.

Мизансцена имеет свою мизансцену и темпо - ритм. Хорошая образная мизансцена никогда не возникает сама по себе и не может быть самоцелью для режиссера, она всегда является средством комплексного решения целого ряда творческих задач. Сюда входит и раскрытие сквозного действия, и целостность оценки образов и физическое самочувствие действующих лиц и атмосфера, в которой протекает действие. Всем этим формируется мизансцена. Мизансцена это самое материальное средство творчества режиссера. Мизансцена- если она точна, то уже есть образ. Хорошо выстроенная мизансцена может сгладить недостатки мастерства актера и выразить его лучше, чем он делал это до рождения этой мизансцены.

Выстраивая спектакль необходимо помнить о том, что любая смена мизансцены означает поворот мысли. Частые переходы и перемещения исполнителя дробят мысль, стирая линию сквозного действия говоря в это время по-своему.

Особенно осторожно нужно обращаться с мизансценой, тогда, когда исполнители находятся на первом плане. Ибо здесь даже самое маленькое движение считается как смена мизансцены. Строгость, чувство меры и вкус это те советчики, которые могут выручить режиссера в сложившейся ситуации. Как только язык мизансцены становится выражением внутренней жизни героя, сверхзадачи, она обретаем богатство и многообразие.

**Разновидности мизансцен:**

Нам известны плоскостные, глубинные, мизансцены, построенные по горизонтали, вертикали, диагональные, фронтальные. Мизансцены прямолинейные, параллельные, перекрестные, построенные по спирали, симметричные и асимметричные.

Мизансцена не является особым этапом работы режиссера, оторванного от всей его предшествующей работы с исполнителями. Мизансцены рождаются из тех органических действий, которые делают исполнители действий спектакля. Мизансцена является средством воплощения и сценическим выражением идеи пьесы. Все, что было найдено исполнителем по линии правды жизни, находит свое выражение в яркой и выразительной мизансцене.

Мизансцена - понятие более широкое. Это не только переходы действующих лиц и размещения, но и все действия актера, жесты и детали его поведения, это так же все - мизансцена.

Всякая, хорошо придуманная мизансцена должна отвечать следующим требованиям:

1.Должна быть средством наиболее яркого и полного пластического выражения основного содержания эпизода, фиксируя и закрепляя основное действие исполнителя, найденные в предшествующем этапе работы над пьесой.

2.Должна правильно выявлять взаимоотношения действующих лиц, происходящую в пьесе борьбу а также внутреннюю жизнь каждого персонажа в данный момент его сценической жизни.

3.Быть правдивой, естественной, жизненной, и сценически выразительной.

Искусство построения ярких, выразительных, правдивых мизансцен зависит и от общекультурного уровня режиссера. От его художественного вкуса, от его знания жизни, от понимания им великих произведений живописи и скульптуры. Они могут служить образцами мизансцен так как в их основе лежит ясная мысль органического действия.

Итак, образно-пластическое решение театрализованного представления - это одна из важнейших задач режиссуры, а мизансцена - одно из самых мощных выразительных средств режиссуры.

**3       Темпо-ритм**

Прежде чем говорить о значении темпа и ритма в сценическом искусстве и о практических приемах овладения ими, необходимо уточнить сами понятия, которым придаются различные значения. Взятые из музыкального лексикона термины темп и ритм прочно вошли в сценическую практику и педагогику для обозначения определенных свойств человеческого поведения.

Темп - это степень скорости исполняемого действия. Можно действовать медленно, умеренно, быстро и т. п., что потребует от нас различной затраты энергии, но не всегда окажет существенное влияние на внутреннее состояние. Так, неопытный режиссер, желая поднять тон спектакля, заставляет актеров говорить и действовать быстрее, но такое внешнее механическое ускорение не рождает еще внутренней активности.

Иное дело - ритм поведения. Если говорится, например, что «спектакль идет не в том ритме», то под этим подразумевается не просто скорость, но интенсивность действий и переживаний актеров, то есть тот внутренний эмоциональный накал, в котором осуществляются сценические события. Кроме того, понятие «ритм» включает в себя и ритмичность, то есть ту или иную размеренность действия, его организацию во времени и пространстве. Когда мы говорим, что человек ритмично двигается, говорит, дышит, работает, мы имеем в виду равномерное, плавное чередование моментов напряжения и ослабления, усилия и покоя, движения и остановок. И наоборот, можно говорить об аритмии больного сердца, походки хромого, путаной речи заики, о неритмичной, плохо организованной работе и т. п. И то и другое, то есть ритмичность и неритмичность, также входит в понятие ритма и определяет динамический характер действия, его внешний и внутренний рисунок.

Таким образом, под термином «ритм» подразумевается как интенсивность, так и размеренность совершаемого действия. При одном и том же быстром темпе действия могут быть совершенно различными по характеру и, следовательно, обладать разными ритмами.

Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому Станиславский нередко сливает их воедино, употребляя термин темпо-ритм. Во многих случаях они находятся в прямой зависимости друг от друга: активный ритм ускоряет процесс осуществления действия и, наоборот, пониженный ритм влечет его замедление. Темпо-ритм спектакля - по К.С.Станиславскому - синтез темпа и ритма спектакля; нарастание или спад, ускорение или замедление, плавное течение или бурное развитие сценического действия.

Ритм и темп связаны между собой, поскольку характеризуют одну элементную единицу действия, взятого на протяжении одной элементной единицы сценического времени. Ритм определяет собой темп, но изменения темпа (при сохранении структуры ритмической единицы) влекут за собой изменения в характере ритма. Поэтому оба явления практически существуют одновременно, составляя вместе единое понятие темпо - ритма.

Развитие темпо-ритма спектакля - волнообразный процесс, где нарастания и спады складываются из суммы темпо-ритмов действий, эпизодов, сцен. В целом темпо- ритм спектакля есть показатель интенсивности его сквозного действия. К.С. Станиславский утверждал: «Темпо-ритм всей пьесы - это темпо - ритм ее сквозного действия и подтекста».

Темпо-ритм спектакля - это динамическая характеристика его пластической композиции. И как говорил Станиславский, «... Темпо-ритм пьесы и спектакля - это не один, а целый ряд больших и малых комплексов, разнообразных и разнородных скоростей и размеренностей, гармонически соединенных в одно большое целое.

До сих пор весьма распространено мнение, что существует два вида ритма: внутренний и внешний. Представление о внутреннем ритме связывают с «жизнью человеческого духа роли», а представление о ритме внешнем с «жизнью ее человеческого тела». Между тем, наука говорит нам, что жизнь духа и жизнь тела объединены в одном процессе действия, где на долю первой приходятся две части, на долю второй - третья. В сценическом действии первые два этапа протекают в сознании актера, а третий выявляется в слове или в движении - в словесном или телесном (двигательном) проявлении действия. Как соотносятся между собой эти три части действия, зависит и от объективных предлагаемых обстоятельств данного действия, и от субъективных свойств личности, а в случае сценического действия - личности артистороли. Этими свойствами являются: сила основных нервных процессов (раздражительного и тормозного), уравновешенность этих процессов между собой и их подвижность. Таким образом, говоря о первых двух этапах действия актера в роли, надо иметь в виду не только быстроту реакции, но и ее силу и устойчивость. Проще говоря, характер персонажа выявляется не только в том, какие действия он совершает, но и в том, насколько быстро он оценивает каждый факт, каждую ситуацию, а также в том, насколько сильны и определенны его чувства и намерения, связанные с восприятием ситуации. Ибо от этих качеств зависит, какими будут его ответные действия, выраженные в слове или движении.

Таким образом, актеру в любой момент сценической жизни его героя нужно: оценить что-то, принять некое решение и осуществить это решение в действии, словесном или двигательном.

Действие не словесное, а телесное - будем называть его двигательным - связано с перемещением в сценическом пространстве и также осуществляется в сценическом времени. Этого уже достаточно, чтобы подтвердить зависимость двигательного действия от темпо-ритма действия как такового. Поскольку в каждой роли есть какие-то типичные, преобладающие для этой роли ритмы, постольку они проявляются как в словесном, так и в физическом действии. Если кому-то свойственны медлительные решения, то они выражаются одинаково медленно и в словах, и в движениях, а свойственная кому-то быстрота реакции остается быстротой и ори словесном, и при пластическом выражении.

И как из темпо-ритмов действий складывается темпо-ритм сценической жизни каждого персонажа спектакля, так из темпоритмов двух и более участников эпизода, сцены складывается темпо-ритм каждого отрезка сквозного действия спектакля. Если два или более человек делают одно дело, то действие каждого из них равно по времени действию другого. Если двое задались целью переубедить в чем-то третьего, они будут его уговаривать, убеждать, внушать ему, доказывать до тех пор, пока этот третий не согласится с их доводами. И хотя бы убеждающие приводили свои доводы не хором, а поочередно, кончается их общее воздействие на партнера абсолютно одновременно - в тот момент, когда он будет ими убежден, и так или иначе обнаружит это. С другой стороны, сопротивление убеждаемого тоже длится ровно столько времени, сколько длилось воздействие убеждающих: действие и противодействие равновелики. Противодействие рождается в ответ на воздействие, одновременно с ним - и одновременно с ним кончается, когда их борьба приводит к какому-либо результату.

Таким образом, все действия, направленные одновременно на одну цель, равны по времени между собой и равны действию сопротивления. Поэтому, хотя каждое из них в отдельности может иметь отличную от других ритмическую структуру, количественно они равновелики, благодаря чему несколько разных темпо-ритмов сливаются в один общий темпо-ритм эпизода, сцены, спектакля.

От темпо-ритма эпизода, определяющего продолжительность паузы, зависят количество, скорость, размер и сила движений, составляющих двигательное действие, а следовательно, и его образный характер (отрывистость, резкость, стремительность или - мягкость, плавность и т.д.), а в конечном счете - мизансцена.

**4 Атмосфера**

В театр понятие атмосферы пришло из жизни. А в жизни оно сопутствует нам каждую минуту. Атмосфера - явление глубоко человеческое, и в центре ее находится человек, пристрастно вглядывающийся в мир, действующий, мыслящий, чувствующий, ищущий. Сложный комплекс взаимоотношений с окружающей действительностью, мир наших мыслей, чувств, желаний, настроений, мечтаний, фантазий, то без чего немыслимо было бы наше существование, это и есть атмосфера жизни, без нее наша жизнь была бы обескровлена, автоматична, а человек напоминал бы робота.

Атмосфера - это как бы материальная среда, в которой живет, существует актерский образ. Сюда входят звуки, шумы, ритмы, характер освещения, мебель, вещи, все, все...

«...атмосфера -понятие динамическое, а не статическое, она меняется в зависимости от перемены предлагаемых обстоятельств и событий.»

«Атмосфера - это воздух времени и места, в котором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевозможных вещей.» «Каждому делу, месту и времени присуща своя атмосфера, связанная именно с этим делом, местом и временем.»

Нужно отыскать тот эмоциональный возбудитель, который поможет найти среду, атмосферу, максимально выражающую процесс внутреннего течения «жизни человеческого духа». В этом сопряжении среды и внутренней жизни человека и проявится убедительность или неубедительность замысла.

Для этого непременно нужно найти точное сочетание происходящего с жизнью, идущей до, после и параллельно развивающемуся действию, либо в контрасте с тем, что происходит, либо в унисон. Это сочетание, сознательно организованное, и создает атмосферу.

Вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера - это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля.

И, наконец, необходимо отличать второй план от атмосферы спектакля, сцены, куска. Атмосфера - тоже понятие конкретное, она складывается из реальных предлагаемых обстоятельств. Второй план - из эмоциональных оттенков, на основе которых должна строиться реальная бытовая атмосфера на сцене.

Из всего вышесказанного следует вывод, что мизансцена, атмосфера и темпо-ритм, являясь выразительными средствами режиссуры, взаимообразно составляют друг друга и находятся в полной зависимости друг от друга.

**5       Композиция**

Композиция (лат. сompositio - составление, соединение) - это понятие является актуальным для всех видов искусств. Под ней понимают - значимое соотношение частей художественного произведения. Драматургическая композиция может быть определена как способ, с помощью которого упорядочивается драматическое произведение (в частности текст), как организация действия в пространстве и во времени. Определений может быть много, но в них мы встречаем два различных по своей сути подхода. Один рассматривает соотношение частей литературного текста, другой - непосредственно склад событий, действий персонажей. В теоретическом плане подобное разделение имеет смысл, но в практике сценической деятельности вряд ли возможно его осуществить.

Основы композиции были заложены в «Поэтике» Аристотеля. В ней он называет части трагедии, которыми следует пользоваться как образующими (eide) и части составляющие (kata to poson), на которые трагедия разделяется по объему (пролог, эписодий, эксод, хоровая часть, а в ней парод и стасим). Здесь мы также обнаруживаем те же два подхода к проблеме композиции. На это же указывал Сахновский-Панкеев, говоря о том, что одновременно возможно «изучение композиции пьесы по формальным признакам различия частей (подразделений) и анализ построения, исходящий из особенностей драматического действия» . Нам же представляется, что эти два подхода на самом деле являются этапами в анализе драматической композиции. Композиция в драме одновременно зависит от принципа построения действия, а он от типа конфликта и его природы. Кроме того, композиция пьесы зависит от принципа распределения и организации литературного текста между персонажами, и отношения фабулы к сюжету.

С развитием драматургии первоначальное деление на середину начало и конец в технике драматургии более усложнилось, и на сегодняшний день эти части драматического произведения имеют следующие названия: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка и эпилог

Пролог в настоящее время выступает как Предисловие - этот элемент не связан непосредственно с сюжетом пьесы. Это место, где автор может выразить свое отношение, это демонстрация идей автора. Так же он может быть ориентацией изложения.

Эпилог - (epilogos) - часть композиции, которая производит смысловое завершение произведения в целом (а не сюжетной линии). Эпилог можно считать неким послесловием, резюме в котором автор подводит смысловые итоги пьесы. В драматургии может выражаться в виде завершающей пьесу сцены, следующей после развязки.

Развязка - здесь традиционно завершается основное (сюжетное) действие пьесы. Основное содержание этой части композиции - разрешение основного конфликта, прекращение побочных конфликтов, иных противоречий, которые составляют и дополняют действие пьесы. Развязка логично сопряжена с завязкой. Расстояние от одной до другой это зона сюжета.

Кульминация - по общему определению это вершина развития действия пьесы. В каждой пьесе есть некий рубеж, который знаменует собой решительный поворот в ходе событий, после которого изменяется сам характер борьбы.

Развитие действия - наиболее обширная часть пьесы, ее основное поле действия и развития. Здесь располагается практически полностью весь сюжет пьесы. Эта часть состоит из определенных эпизодов, которые многие авторы разбивают на акты, сцены, явления, действия.

Завязка - важнейший элемент композиции. Здесь располагаются события, нарушающие исходную ситуацию. Поэтому в этой части композиции находится начало основного конфликта, здесь он приобретает свои видимые очертания и разворачивается как борьба персонажей, как действие.

Экспозиция (от лат. expositio - «изложение», «объяснение») - часть драматургического произведения, в которой характеризуется обстановка, предшествующая началу действия.

**6 Музыка**

Одним из самых ярких выразительных средств является музыкальное оформление спектакля. От подобранной музыкальной композиции в той или иной части спектакля напрямую зависит атмосфера, темпо-ритм и органичность спектакля в целом.

В работе по музыкальному оформлению спектакля можно наметить следующие этапы:

режиссерский замысел музыкального оформления;

сочинение оригинальной музыки или подбор готовых музыкальных номеров;

репетиционная работа по введению музыки в спектакль;

руководство музыкой во время спектакля.

Как уже говорилось, замысел постановки складывается у режиссера в результате тщательной и глубокой работы над пьесой. Известно, что каждый режиссер по-своему видит одну и ту же пьесу, по-своему трактует ее сверхзадачу. Имеют значение и особенности художественного мышления режиссера и его культура, темперамент, вкус, короче - его творческая индивидуальность. Режиссер нередко развивает авторский материал, усиливает те или иные сюжетные линии, расставляет идейные акценты и т. д.

И, конечно, существенную помощь в этом может оказать музыка. Музыка должна входить в действие как естественный и необходимый элемент, помогать раскрытию идеи пьесы, оттенять образы действующих лиц. Поэтому музыкальное решение режиссер начинает искать только после того, как продуманы основные ходы драматургии пьесы. Естественно, что свой замысел музыкального оформления режиссер строит в основном на включении в спектакль условной музыки, так как сюжетная уже предопределена авторскими ремарками. Вместе с тем режиссер может в своем решении изменить и сюжетную музыку. Существуют драматические произведения, которые не мыслимы на сцене без музыкального оформления. Это водевили, музыкальные комедии, сказки. Но есть и такие, смысл и стиль которых выразятся ярче, если в спектакли будет введена условная музыка, музыка от режиссера.

Музыкальный образ спектакля складывается в воображении постановщика не сразу. Творческая мысль режиссера нередко идет сложным путем, и в процессе работы над спектаклем, при встрече с композитором, художником, звукорежиссером, актерами его музыкальный замысел может измениться. Нередко вопрос ввода отдельных музыкальных номеров в тот или иной эпизод сценического действия решается только в процессе репетиции и не всегда заранее может быть предусмотрен. Однако общее музыкальное решение обязательно намечается режиссером заранее. Это позволяет ему поставить перед композитором и звукорежиссером определенные задачи. Бывает и так, что режиссер, не обладая необходимыми музыкальными знаниями, решает музыкальное оформление только после встречи с композитором или профессиональным музыкантом. Таким образом, основной замысел музыкального оформления спектакля рождается у режиссера в период его работы над пьесой и фиксируется в постановочном плане. Музыкальное решение спектакля - сугубо творческая задача, и естественно, что режиссер вводит музыку в спектакль, согласуясь со своим воззрением на се роль в драматическом искусстве. Одни режиссеры, тонко чувствуя музыку, вводят ее в спектакль только в тех местах, где она действительно необходима и несет вполне определенную функцию. Другие режиссеры насыщают музыкой и шумами каждый акт, каждую картину. Однако чрезмерная увлеченность музыкой нередко приводит к тому, что музыка становится назойливой, отвлекает зрителя от сценического действия и вместо того, чтобы усилить сцену, «заглушает» ее. Нередко мастерство режиссера состоит именно в том, чтобы отказаться от музыки там, где кажется, что ее ввод может быть оправдан. Известно, что тишина па сцене - тоже звуковая окраска.

К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» писал: «Я думаю, что за все существование театра И. А. Сац впервые явил пример того, как нужно относиться к музыке в нашем драматическом искусстве... Посвященный во все тонкости общего замысла, он понимал и чувствовал не хуже нас, где, то есть в каком именно месте пьесы, для чего, то есть в помощь ли режиссеру, для общего настроения пьесы, или в помощь актеру, которому не хватает известных элементов для передачи отдельных мест роли, или же ради выявления основной идеи пьесы нужна была его музыка» . В этих словах Станиславского, по существу, определена многогранная роль композитора в драматическом театре. Театральный композитор - это, как правило, руководитель музыкальной части театра, он же и дирижер театрального оркестра. Написание музыки к спектаклю режиссер иногда поручает заведующему музыкальной частью, но, чтобы не создалось однообразия в приемах музыкального решения спектаклей, часто приглашает композитора со стороны. Это творчески обогащает театр, особенно если происходит встреча с крупными композиторами. Из числа профессиональных композиторов, постоянно сотрудничающих с драматическими театрами, многие отлично понимают особенности театральной музыки и умеют подчинить свое творчество общему делу театрального коллектива.

Выбор композитора - ответственнейший для режиссера момент в работе над пьесой, от удачного или неудачного выбора во многом зависит успех будущего спектакля.

**7 Свет**

Свет на сцене - одно из важных художественно-постановочных средств. свет помогает воспроизвести место и обстановку действия, перспективу, создавать необходимое настроение и т. д.; иногда в совр. спектаклях свет является почти единственным средством оформления. Различные виды декорационного оформления требуют соответствующих приемов освещения. Спектакли, оформленные объемными декорациями требуют местного (прожекторного) освещения, создающего световые контрасты, подчеркивающего объемность оформления. При использовании смешанного вида декорационного оформления соответственно применяется смешанная система освещения. Театральные осветительные приборы изготовляются с широким, средним и узким углом рассеяния света. В зависимости от расположения осветительное оборудование театральной сцены делится на следующие основные виды: 1) Аппаратура верхнего света, к которой относятся осветительные приборы (софиты, прожекторы), подвешиваемые над игровой частью сцены в несколько рядов по ее планам.

2) Аппаратура горизонтального освещения, служащая для освещения театральных горизонтов.

3) Аппаратура бокового освещения, к которой относят обычно приборы прожекторного типа, устанавливаемые на портальных кулисах, боковых осветительских галереях и пр.

4) Аппаратура выносного освещения, состоящая из прожекторов, устанавливаемых вне сцены, в различных частях зрительного зала. К выносному освещению относится также рампа.

5) Переносная осветительная аппаратура, состоящая из приборов разных видов, устанавливаемых на сцене для каждого действия спектакля (в зависимости от требований).

6) Различные специальные осветительные и проекционные приборы. В театре часто применяются также разнообразные осветительные приборы специального назначения (декоративные люстры, канделябры, лампы, свечи, фонари, костры, факелы), изготовляемые по эскизам художника, оформляющего спектакль. В художественных целях (воспроизведение на сцене реальной природы и др.) применяется цветная система освещения сцены, состоящая из светофильтров разнообразных цветов. Светофильтры могут быть стеклянные или пленочные. Цветовые изменения по ходу действия спектакля осуществляются:

а) путем постепенного перехода с осветительных приборов, имеющих одни цвета светофильтров, на приборы с др. цветами;

б) сложением цветов нескольких, одновременно действующих приборов;

в) сменой светофильтров в осветительных приборах.

Большое значение в оформлении спектакля имеет световая проекция. С ее помощью создаются различные динамичные проекционные эффекты (облака, волны, дождь, падающий снег, огонь, взрывы, вспышки, летающие птицы, самолеты, плывущие корабли и пр.) или статичные изображения, заменяющие живописные детали декорационного оформления (так называемые светопроекционные декорации). Использование световой проекции необычайно расширяет роль света в спектакле и обогащает его художественные возможности. Иногда применяется также и кинопроекция. Свет может быть полноценным художественным компонентом спектакля лишь при наличии гибкой системы централизованного управления им. С этой целью электропитание всего осветительного оборудования сцены делится на линии, относящиеся к отдельным осветительным устройствам или аппаратам и отдельным цветам установленных светофильтров. На современной сцене бывает до 200-300 линий. Для управления освещением необходимо включать, выключать и изменять световой поток, как в каждой отдельной линии, так и в любой комбинации их.

**Список литературы**

1. Товстоногов Г.А. О профессии режиссёра. М., 1967г.

2. Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. М.,1973г.

3. Кнебель М.О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1992г.

4. Шароев И.Г. Режиссура эстрады и массовых представлений. М., 1992г.

5. Шубина И.Б. Организация досуга и шоу программ. Ростов на Дону, «Феникс», 2003г.

6. Корогодский З.Я. Режиссер и актер. М., 1967

7. Барков В. СВЕТ, Световое оформление спектакля, М., 1953;

8. Извеков Н.П., Сцена, ч. 2 Свет на сцене. Л.-М., 1940. Ал. Б.