

ТОГБУК «Научно-методический центр народного творчества и досуга»

Методическое пособие для руководителей самодеятельных драматических
коллективов и народных театров.
«Художественный образ спектакля, образное видение»

**г. Тамбов
2023г.**

«Художественный образ спектакля, образное видение»

Содержание:

1. Понятие «Художественный образ спектакля».
2. Образное мышление (способы развития).
3. Поиск -конфликта (цепочки событий и происшествий).
4. Основные этапы режиссёра.
5. Анализ художественного произведения.

1.

Зададим себе вопрос, из чего складывается художественный образ спектакля?

Художественный образ спектакля создается из множества компонентов. Кроме видения его режиссером и художником, в решении сценографического образа участвуют обязательно и актеры, принимающие участие в постановке. Это необходимо для того, чтобы артисты чувствовали себя комфортно в предлагаемых обстоятельствах не только предложенных драматургом, но и в реально созданных декорациях, костюмах, предметах интерьера.

Таким образом, художественный образ спектакля строится на основе правды безусловного поведения актеров в определенном условном, нафантазированном игровом пространстве со своими условными игровыми правилами, обусловленными идейным замыслом, отбором и монтажом.

Выделено в качестве основных стадий бытия художественного образа следующее:

-Образ — замысел — первоначальная стадия бытия образа сознания режиссера. Эта стадия есть процесс, она имеет определенную протяженность во времени. Она может быть разделена на две, следующие одна за другой фазы: предобраза — самое первое, не развернутое еще представление о будущем произведении и образ-замысел как таковой, уже подвергнувшиеся известной образной мысленной разработки.

-Образ — восприятие — стадия существования в произведении психическом акте воспринимающего человека, процесс перехода объективной реальности (произведение) в субъективный образ восприятие.

Подлинно художественный образ спектакля не терпит «излишеств». В сценическом оформлении, как уже было сказано, задействованы артисты — герои спектакля. И те уголки, что окажутся для их действия ненужными, те предметы, к которым они не прикаснутся, те живописные панно, к которым они не будут иметь отношения,— «мертвый капитал», чужеродное тело, бессильная иллюстрация. Только то, что способно излучать образную энергию в самом процессе сценического действия,— подлинно театрально. Все остальное не имеет ничего общего со зрительным образом спектакля.

В создании художественного образа все зависит от режиссера, от его поэзии по отношению к конкретным жизненным явлениям, личностям, фактам. Творчество отличается от халтуры, прежде всего тем, что в основе его лежит открытие. Художник — это человек, которому есть что сказать людям. Часто режиссер, имея замысел, считает, что замысел есть решение. Таким образом, он

не идет дальше идеи, забывая, что для того, чтобы зритель увидел замысел, требуется сценическая визуализация, «живая ткань» спектакля. Такие режиссеры-литературоведы никогда не создадут настоящего произведения. Без решения нет спектакля, так же как нет его без четкого идейно-тематического замысла.

Создание спектакля есть процесс перевода жизненных обстоятельств, судеб героев, их характеров в образно-выразительную систему искусства театра.

Процесс сочинения спектакля протекает у каждого режиссера по-разному, создавая художественный образ и его план реализации, режиссер должен его оживить, т.е. вдохнуть жизнь, подарить душу данному сценическому произведению. Воображение дает связь и жизненную очевидность фрагментам скрытой действительности, в которой движется человек. Воображение – это первая ступень и становление поэзии (Г. Лорка) и только через воображение мы открываем первопричины и логику вещей, который двигают художника к вдохновению и творчеству.

И так, цель поставлена – переход замысла (содержание идеи) режиссера в визуальную форму (спектакль). Перед тем, как начать «создавать» спектакль, мы должны сформировать модель режиссерского плана, форму, т.е. придумать, сочинить определенный способ театральной игры, и выразить ее в пластической форме: через актера, декорации, костюм, музыку, аксессуары. Решить спектакль, значит, найти художественный образ и его «зерно». Создание сценического образа – это процесс абстрагирования и поиска образной информации. На помощь режиссеру приходят знания из его профессиональной сферы – это законы сценографии, пластики, композиции, выразительных средств режиссера и театра. В этом помогает наглядно-образное мышление.

2.

Образное мышление - главная особенность художественного творчества. Однако сценическая образность - образность особого толка, она неразрывно связана с обобщением и отбором сценических событий, их ярким и выразительным выявлением, с поэтизацией действия, главного выразительного средства актерского и режиссерского творчества. У каждого человека способность к образному восприятию окружающей действительности (в том числе и искусства) формируется постепенно, по различным направлениям и индивидуальным законам, ее развитие и обогащение зависит от многих причин и условий. Ярко выраженная образность мышления - явление уникальное, неповторимое. Индивидуальные особенности образного мышления проявляются в проверочных испытаниях в двух планах: **внешних (трансляционных)** связях через особое сочетание выразительных средств (каковыми в театральном искусстве является цвет, свет, музыка, атмосфера, темпоритм, предметная композиция, мизансценирование) и **во внутренних связях** - через всю гамму индивидуальных выразительных средств исполнителя, воплощенных и слитых в сценический образ.

Для выявления образного мышления используются несколько тестовых заданий как теоретического, так и практического свойства. Однако очень важно, чтобы показатели образного мышления были не столько умозрительного и литературного характера, сколько результатом, достигнутым средствами театра, выраженным пластически и наглядно. Склонность к мышлению тропами в сценическом пространстве и времени (т.е. при помощи гипербол, метафор,

аллегорий, олицетворений, сравнений и т.д.) - это ведущий компонент, «ядро» в ансамбле режиссерских способностей. Наличие образных, поэтических элементов, тропов в решениях-ответах оценивается самым высоким баллом.

«Сценическая метафора» (задание А. А. Гончарова) Задается определенная тема (например: «Разрыв», «Похищение», «Весна», «Жертва», «Кража», «Гроза», «Первый снег», «Агония» и т. д.). При помощи всевозможных средств актерской и режиссерской выразительности раскрыть тему в сценической мизансцене, через ассоциативно-образный ряд. Удачным выполнением задания можно считать режиссерское решение, где проявляется оригинальность мышления, склонность к сценической метафоре. Испытуемый должен предложить мизансценическому «эскизу» свое конкретное название. Темы могут быть разнообразными с емким обобщенным содержанием, предполагающим поливариантность сценического решения. (Кроме ассоциативно-образного мышления, пластического видения, задание выявляет характер пространственно-временного мышления, творческого воображения и фантазии, чувство зрелищности, способность мыслить действенными и событийными категориями и др.).

3.

Ещё один, очень важный фактор, влияющий на ожидаемый результат — это обязательное присутствие в сюжетной линии спектакля - **КОНФЛИКТА!**

Вся человеческая жизнь состоит из внешних (открытых) и внутренних (скрытых) конфликтов, из бесконечной цепочки событий и происшествий. Поэтому, если на сцене нет конфликта, события - значит нет и драматургии, нет театрального спектакля. Без организации сценического действия, события, конфликта нельзя раскрыть человеческий характер, создать движение роли. Способность «выстроить» борьбу, обнаружить событийный ряд пьесы, вскрыть главный конфликт - признак режиссерской одаренности. Необходимым качеством режиссера является способность выстроить для исполнителей «уколы» событием (зоны активного восприятия), неповторимые поступки в адрес этих событий, действенную партитуру каждой роли. Подмечать в окружающей жизни оттенки и нюансы человеческого поведения в экстремальных или конфликтных обстоятельствах - свидетельство остроты и зоркости восприятия, природной наблюдательности. Способность мыслить действенными и событийными категориями отчетливо выявляется в анализе пьесы (любого художественного произведения). Эту способность необходимо тренировать. «Мой самый радостный день». Предлагается вспомнить и рассказать эпизод из собственной жизни на одну из предложенных тем: «Первое свидание», «Первый день на работе», «Как я преодолел себя», «Самое яркое воспоминание детства», «Воспоминания о школе», «Ссора» и др. Сделать этюд. (Кроме способности мыслить действенными и событийными категориями, задание, дает возможность узнать о некоторых чертах и свойствах характера человека, его эмоциональной памяти, пластическом видении, ассоциативнообразном мышлении, симультанном (без излишних «фильтров») восприятии и др.). «Биография» Пересказать собственную биографию по самым значительным событиям и датам, наиболее ярким эмоциональным воспоминаниям. Положительно оценивается исповедальность изложения, эмоциональность, яркость и значительность событий. (Кроме способности мыслить собственными, действенными категориями, задание дает возможность узнать подробнее о свойствах и чертах

характера, его эмоциональной возбудимости, памяти, ассоциативно-образном восприятии и др.). «Пересказ по событиям» Пересказать по событиям: ⌚ пьесу; спектакль; ⌚ литературное произведение; ⌚ кинофильм. Оценивается оригинальность суждений, точность определения событий (кроме способности мыслить действительными, событийными категориями, задание выявляет эрудицию и широкую осведомленность в сфере искусства, пластическое видение, эмоциональную память, логику, последовательность мышления, способность к художественному анализу и синтезу и др.)

Предположим, мы определились, нашли нужный прием театральной игры, который отвечает всем предыдущим требованиям но, нужно понимать, что найденный прием театральной игры не должен стать самоцелью и назойливо преподноситься зрителю. Это только секрет постановки, ее ключ. Решение организует спектакль изнутри, создает определенную систему внутренней взаимосвязи компонентов спектакля, уточняет природу чувствования. Важно в решении использовать саму суть приема, а не только поверхностное о нем представление.

4.

Нам важно определить **основные этапы режиссера.**

Итак, на первом этапе работы, для режиссера главным является уточнение задачи поиска и творческой настройки на предмет исследования, как активность, обусловленная потребностью чего-то добиться, она вызывает в режиссуре соответствующую установку, мотивацию.

Первый этап – знакомство режиссера с пьесой и анализ ее:

а) определение хотя бы приблизительной сверхзадачи пьесы;

Работа режиссера до работы с актерами.

б) разделение пьесы на самые большие эпизоды (события), нахождение в эпизоде творческой задачи, то есть основного действия для каждого участника эпизода;

в) разделение эпизодов на более мелкие события-факты, нахождение в них основного действия;

г) прохождение по органическим процессам фабулы всей пьесы, «сидя на руках»;

Работа с актерами.

д) после того как элементарно рассказаны предлагаемые обстоятельства, — прохождение всей пьесы по линии физического действия: разбор и записывание линии физического действия, рассказ каждым актером своей линии физических действий (имея творческую задачу эпизода) врозь и с партнером, мысленно действуя, возбуждая «позывы» к действию («сидя на руках»).

Сюда входит - уточнение замысла спектакля на уровне его сверхзадачи.

Решение не придет само собой, его надо спровоцировать, вызвать к жизни, найти, обострить эмоциональную память, воображение, чтобы отобрать нужное и отбросить ненужное, т.е. зарядить в себе одержимость к намеченной цели.

Второй этап – поиск, разведка.

Образность видения всех направлений в поисках цели. Наблюдение, манипулирование понятиями и образами, фактами, изучение их сути, сравнение и догадки, изобретательство, сочинение метафор – как основная деятельность режиссера на этом этапе.

Прохождение всей пьесы по логике мысли и по видениям:

а) детальный разбор мыслей: прочесть, рассказать мысли (создать внутренние монологи). Чтобы понять намерение автора, надо за словесным текстом вскрыть весь подтекст, то есть не только его мысли, но и его видения, его чувства, переживания;

б) определение линии задач;

в) действие словом. Постепенное приближение к тексту путем подбрасывания слов, фраз или подчитки текста

Третий этап – формирование идеи.

Это процесс созревания, переживания в подсознании художника некой конкретной цели, «созревание плода». Этот процесс очень длительный во времени и очень плохо, если его пытаются искусственно ускорить. Соединение физической линии с линией органических процессов, с логикой мысли (авторские мысли+внутренние монологи) и с линией видений (действуя этюдно). Параллельно — этюды на промежуточные, не выведенные в пьесе, но необходимые для укрепления роли моменты, а также этюды на прошлое.

Четвертый этап – виденье, озарение, осознание внезапно необычной ясности в формировании искомого решения.

Это деталь, метафора – источник сценического открытия, в ней скрыты причинные связи сценического решения спектакля.

Пятый этап – проверка правильности решения пьесой.

Весь процесс состоит из тождественности решения к авторскому экземпляру, пьесе. Сколько бы мы не спорили, а театр вырос из литературы, а литература, как заметил В.Э. Мейерхольд, подсказывает театр. Поэтому режиссерское решение спектакля должно соответствовать авторскому приему, рассказу, происшествию. Можно ставить пьесу в разной режиссерской интерпретации, но за всем режиссерским опытом должен стоять автор.

Шестой этап – разработка по форме и внутреннему содержанию.

Раздобыть решение – это значит, все события будущего спектакля увидеть и сочинить через призму найденного решения. Увидеть в действии все детали спектакля, через **пластику, ритм и атмосферу** спектакля. Итак, режиссерский план – это схема всех процессов, которые необходимо пройти, чтобы сочинить спектакль, где все его элементы зависят друг от друга и взаимодействуют друг с другом.

В этот период режиссер и исполнители направляют свои усилия на то, чтобы под внешними фактами и событиями найти скрытые события — вызывающие эти самые внешние факты; проследить в этих событиях линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение, сплетение, пересечение и расхождение этих линий; найти ключ для разгадки тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы. Это поведет ко все большему их духовному насыщению.

Дальнейшее углубление предлагаемых обстоятельств.

На этом этапе исполнители должны себя посвятить изучению исторических, национальных, социальных особенностей эпохи, отраженной в пьесе; уточнению обстановки, среды, в которой происходят события (иначе — созданию атмосферы спектакля); изучению стиля, жанра, языка произведения.

Овладение характерностью.

Исполнители выбирают из авторского текста и записывают все, что касается характеристики (внутренней и внешней) действующего лица, его взаимоотношений с другими людьми; прослеживают линию его поступков.

5.

Анализ художественного произведения

План

1. История создания.
2. Тематика.
3. Проблематика.
4. Идеиная направленность произведения и его эмоциональный пафос
5. Жанровое своеобразие
6. Система художественных образов и их внутренние связи.
7. Центральные персонажи.
8. Сюжет и особенности построения конфликта.
9. Пейзаж, портрет, диалоги и монологи персонажей, интерьер.
10. Речевой строй произведения (рассуждение, повествование, описание, отступления. и т.д.)
11. Общая архитектоника произведения.
12. Место произведения в творчестве писателя.
13. Место произведения в истории русской и мировой литературы.

Пьеса - существует для чтения. И для театральной работы. Для публики создается спектакль. От пьесы до спектакля - дистанция огромная. Пьеса - творчество драматурга, произведение литературы. Процесс создания спектакля - сложное художественное производство, движущей силой, энергетическим и духовным центром которого становится режиссер, весь его творческий потенциал.

Анализ произведения по действенной линии. Определение сверхзадачи и сквозного действия. Внутренняя структура пьесы (театральный анализ) Создание идейно-тематического замысла. Эмоциональное отношение к теме. Обоснование выбора. Объективизация проблемы предмета и исследования. Откровение по данной теме на уровне объективных и субъективных факторов Характерная природа чувств будущего спектакля. Жанры его особенности в спектакле и пьесе. Разработка жанровой окраски на уровне темпо-ритмического строя спектакля. *Темп – скорость выполнения действия. Ритм - внутренняя интенсивность жизни.* Темп и ритм понятия взаимосвязанные, поэтому К.С. 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. Сценический ритм спектакля определяется масштабностью темы, темпераментом и яркостью характеров, динамикой сценического языка. Сценический ритм лишь в том случае содержателен, когда актеру с помощью режиссера удастся передать «истину страстей в предлагаемых обстоятельствах», когда во внутреннем мире героев раскрывается та степень душевного напряжения, которая создается внешними обстоятельствами,

воздействующими на человека и определяющими его судьбу.

Жизненная правда ритма заключается в его психологической сдержанности -переход из внутреннего состояния (ритм) во внешнее действие (темп) воспринимается как результат душевного развития, как акт воли, рождающий действие. Режиссер заботится о темпо-ритмической перспективе, соразмеряя между собой темпо-ритмы отдельных этапов развития сквозного действия, исходя из значения каждого этапа для достижения конечной цели - сверхзадачи спектакля.

Из всего выше сказанного можно сделать следующие выводы:

-Всякой жизненной ситуации соответствует свой темпо-ритм;

-Жизненный темпо-ритм человека постоянно меняется в зависимости от изменений обстоятельств, от их влияния на человека;

-Темпо-ритм пьесы спектакля - это темпо-ритм сквозного действия и подтекста;

-Чтобы избежать ошибки в определении темпо-ритма спектакля, нужно помнить, что темпо-ритм находится в прямой зависимости от верной оценки предлагаемых обстоятельств, событий и сверхзадачи;

-Чем сложнее предлагаемые обстоятельства, тем многограннее и сложнее темпо-ритм;

-Темпо-ритм органически связан с характером персонажа, с его подтекстом, вторым планом, внутренним монологом;

-Правильно взятый темпо-ритм помогает актеру вызвать верное чувство, поддерживает его, способствует наиболее полному выражению;

-Темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не призвав на помощь воображение, не создав видений, соответствующих предлагаемым обстоятельствам.

Важным составляющим в создании образа спектакля является - **Атмосфера – живая ткань спектакля.**

Дело, конечно не в названии, а в сути этого явления, и само слово, понятие «атмосфера», пожалуй, лучше всего передает ее. Большая советская энциклопедия толкует это понятие как физическое явление – газовая оболочка, окружающая землю, но дело здесь не в понимании явлений, нам важно отметить одно, несомненно, значимое свойство атмосферы – пленять наши чувства, давать им определенный настрой, будоражить фантазию и рождать ассоциации, которые возникают в глубине души.

Родоначальником и автором создания нового в театральной эстетике понятия «художественная атмосфера спектакля» считается художественный театр. МХАТ ввел атмосферу спектакля в круг необходимых категорий режиссерского и актерского искусства. Театр объявил войну ложному пафосу, борьбу против штампов. Своими первыми спектаклями доказал и определили необычное для того времени явление, которое мы теперь называем «художественная атмосфера спектакля». В драматургии атмосфера играет огромную роль: это сам текст, жанр, композиция, фабула, конфликт и т.д. Поэтому художественные произведения, жизнь героев, их психологическое, физическое самочувствие, их действия тесно переплетаются и зависят от атмосферы места действия, времени, а все вместе сплавляются в идейно-нравственную атмосферу

произведения, атмосферу авторского замысла. Глубоко эмоционально прослеживается атмосфера в произведении русских писателей А.П. Чехова, В. Быкова, В. Шукшина, где авторы по существу рисуют перед нами картины жизни героев, до боли видимые и ощущаемые нашим внутренним зрением. Главным звеном в создании атмосферы является человек, это он в своих ощущениях окружающей действительности несет в себе атмосферу. Совокупность полагаемых обстоятельств, инсценировки – ее действительность – постигается действенным анализом, что дает возможность ощутить атмосферу на самом начальном этапе работы над инсценировкой. Ощутить атмосферу инсценировки – это, прежде всего, найти особый внутренний ритм, особый душевный настрой, определенный образ мыслей. По-существу, каждое действие, лицо инсценировки несет свою атмосферу, свой эмоциональный настрой, по-своему создает атмосферу жизни в ней. Параллельно с понятием атмосферы, В.И. Немирович-Данченко вводил понятие «зерно», как суть, сущность произведения, «самое важное, самое главное». Он особенно часто поддерживал важность этого понятия. Что предпочтительнее в творческом процессе – движение от целого к частному или, напротив, от частного к общему? Этот вопрос обязательно встает, как только дело касается режиссерской практики, в процессе создания атмосферы репетиционного процесса. Он стремился к тому, чтобы весь процесс создавался в атмосфере нашего внутреннего образа спектакля, к которому, как к дальнейшему маяку устремляется весь творческий коллектив. «Зерно» образа и его атмосфера способствует «виденью целого». Погружаясь в атмосферу инсценировки, мы приближаемся к пониманию «зерна» и идеи произведения. Искусство актера является первоисточником атмосферы в спектакле. Каковы бы ни были достоинства литературного произведения, послужившие основой инсценировки, как бы оригинально, с какой режиссерской выдумкой не был поставлен спектакль, атмосфера его, способность захватить зрительный зал, немыслима без сложной, подлинной жизни актера на сцене. Только артист и создаваемая им атмосфера заставляет замереть зрительный зал театра. Несомненно, только тогда возникает в театре это удивительная атмосфера, когда игра артиста одухотворена той сложной внутренней жизнью, которой человек интересен, которая является предметом сценического искусства.

Поэтому психологический аппарат артиста должен быть гибким, чутким, что позволяет ему мгновенно и чрезвычайно активно реагировать на малейшие изменения предлагаемых обстоятельств, заставляет его находить самые неожиданные приспособления, краски, оценки – играющие влажнеющую роль в создании атмосферы спектакля.

Умения актера создавать атмосферу, умение актера выходить на сцену, окутанным облаком созданной им атмосферы, следует отнести к одному из самых удивительных качеств актерского дарования. Она позволяет таким актерам, в зависимости от предлагаемых обстоятельств, легко менять эмоциональную окраску, тональность, плотность. И, наконец, самое главное, меняя атмосферу жизни образа, актер тем самым руководит вниманием зрителя, а зритель, вовлекаемый им, следует за ним как путник, прислушивается к тому, к чему прислушивается он, присматривается к тому, к чему присматривается он, он искренне ему сопереживает.

Эмоциональная память, воображение, фантазия подсказывают актеру верные физические и психологические ощущения, необходимо только поверить в предлагаемые обстоятельства, развить чувство правды и веры, следовательно, включить в работу весь психофизический аппарат. Мало внешних приспособлений: поднять воротник, стучать ногами, нужно ощутить это состояние и телом и душой. Только тогда возникнет атмосфера ненастья и холода, создаваемая артистом на сцене. Это главное, то, что называл Немирович-Данченко «реализмом, отточенным до символа».

Задача режиссера в работе над инсценированным произведением слить воедино, в единый замысел творческое стремление автора и художника, режиссера и актера в ясном понимании проблемы, заложенной в идейном замысле сценического произведения. Необходимо определить образную среду, эмоциональный возбудитель, который может ощутить атмосферу сцены, эпизода и максимально выразить через процесс внутреннего течения и жизни человеческого духа.

Инсценируя произведение, режиссер должен постоянно заботиться о течении атмосферы и ее компонентов в инсценировке. Чтобы представить себе огромную реку, мы должны видеть и ощущать ее притоки, заводи, берега, города, словом все, что определяет само понятие «огромная река».

Поэтому атмосфера в полном ее понимании является основным выразительным средством режиссера, а умение ее создавать определяет его профессиональные качества. Вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера – это эмоциональная окраска, непременно присутствующая в решении создания инсценировки и ее воплощения на сцене. Атмосфера, подтекст, внутренний монолог, второй план – это термины совершенно ясные и имеющие определенный смысл. К примеру, термин, введенный Немировичем-Данченко «второй план» – как высший идеал на сцене, конечная цель любого вида искусства. Его можно связывать с эмоциональным ощущением, которое вызывает произведение в целом. Это атмосфера, но не в бытовом ее понимании, а в чувственном, неким эмоциональный смысл спектакля, который делает его произведением искусства.

Второй план предполагает гармонию всех составных частей спектакля. Он возникает из жизненного процесса, происходящего на сцене, из развития конфликта, из всего действия.

Часто второй план путают с образным решением спектакля. Образное решение – понятие конкретное, оно может и должно быть точно сформулировано и выражено средствами, теми, которыми режиссер пользуется в данном спектакле. Второй план – понятие отвлеченное, чувственное, оно дает решению определенную психологическую и эмоциональную окраску. То, что режиссера взволновало в пьесе, что он не обязательно должен сформировать словесно. И, наконец, необходимо отличить второй план от атмосферы спектакля. **Атмосфера так же понятие конкретное**, она складывается из реальных предлагаемых обстоятельств. **Второй план – из эмоциональных оттенков**, на основе которых должна строиться реальная бытовая атмосфера на сцене.

Таким образом, второй план спектакля – это его эмоциональное составляющее.

Хемингуэй говорил, что образ ассоциируется у него с айсбергом, потому что он видит только верхнюю часть, а все основное находится под водой. И в процессе соприкосновения с искусством мы стараемся понять эту глубину. Образ рождается сугубо индивидуально в зависимости от характера творца, художника, режиссера, от прожитой им жизни, накопленных эмоций, от его «ноты»: мажорной или минорной. Ведь никого не устроит портрет, просто скопированный с человека – тогда лучше фотография, она объективней. А любой портрет – это наше отношение к изображаемому объекту, то, как мы его видим.

Использованная литература:

- Михайлова А.А. Образ спектакля. - М., 1978.
- Рындин В.Ф. Как создается художественное оформление спектакля. - М., 1962.
- Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. - М., 1983.
- Ю.Ястребов «От замысла до художественного воплощения», Москва, «Советская Россия», 1978
- А. Буров «Сверхзадача», Москва, «Советская Россия», 1981. «Сценограф? Нет художник», Театр, жизнь, 1985.
- «От упражнения к спектаклю», Библиотечка «В помощь художественной самодеятельности», Москва, «Советская Россия», 1974. В. Березкин «Художник в театре сегодня», Москва, «Советская Россия» 1980.

Составитель - режиссер отдела «Самодеятельного
народного творчества» ТОГБУК «НМЦ НТ и Д»
Елена Макарова