

Министерство спорта и туризма Республики Беларусь
Учреждение образования
«Белорусский государственный университет физической культуры»

ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОГО КОМПЛЕКСА
(электронная версия) по учебной дисциплине
«Режиссура спортивно-художественных представлений»
для студентов 1-4 курсов дневной формы получения образования,
обучающихся по направлению специальности
1– 88 02 01-04«Спортивно-педагогическая деятельность
(спортивная режиссура)»

Оглавление

Тема 1. История возникновения спортивных празднеств.....	4
Тема 2. Сокольские слеты как источник массовых гимнастических выступлений	11
Тема 3. Физкультурные парады, проводимые на площади	12
Тема 4. Развитие спортивно-художественных представлений на стадионе	17
Тема 6. Особенности режиссуры спортивно-художественных представлений .	21
Тема 7. Виды монтажа спортивно-художественных представлений	24
Тема 8. Меры предупреждения травматизма при подготовке и проведении спортивно-художественных представлений	26
Тема 9. Выходы участников спортивно-художественного представления	29
Тема 10. Вольные упражнения	30
Тема 11. Сольные номера	35
Тема 12. Фонирующие упражнения	37
Тема 13. Поточные упражнения, пирамиды.....	40
Тема 14. Тематические и геометрические построения	42
Тема 15. Художественный фон.....	44
Тема 16. Упражнения на специальных конструкциях	46
Тема 17. Упражнения на гимнастических снарядах.....	47
Тема 18. Уходы участников спортивно-художественного представления.....	50
Тема 19. Предметы, конструкции, снаряды, используемые в спортивно-художественных представлениях	53
Тема 20. Сценарно-режиссерский замысел	55
Тема 21. Изучение архивных документов и планирование спортивно-художественных представлений.....	58
Тема 22. Сценарный план спортивно-художественного представления	60
Тема 23. Композиционно-постановочный план спортивно-художественного представления	63
Тема 24. Технология разработки тематического и нетематического начала спортивно-художественного представления (эпизода, номера)	65
Тема 25. Разработка массового номера.....	69

Тема 26. Технология разработки финала спортивно-художественного представления	72
Тема 27. Разработка художественного фона	75
Тема 28. Взаимодействие сольных номеров с фонирующей группой	78
Тема 29. Написание сценария спортивно-художественного представления	80
Тема 30. Монтажный лист спортивно-художественного представления	83
Тема 31. Организация спортивно-художественного представления	84
Тема 32. Организация и проведение репетиционной работы.....	87
Тема 33. Взаимодействие главного режиссера спортивно-художественного представления с постановочной группой	91
Тема 34. Художественное оформление спортивно-художественного представления.....	93
Тема 35. Музыкальное оформление спортивно-художественного представления	97
Тема 36. Планирование подготовки и проведения спортивно-художественного представления	101
Тема 37. Хореографические и общеразвивающие упражнения	107
Тема 38. Сочетание музыкальной и пластической интонаций.....	114
Тема 39. Подбор упражнений соответственно музыкальному произведению .	118
Тема 40. Создание композиционно-постановочного плана.....	121
Тема 41. Методика подготовки и проведения репетиций массового номера...	123
Тема 42. Разработка выходов и уходов участников спортивно-художественного представления	125
Тема 43. Методика постановки вольных, поточных упражнений и акробатических пирамид	128
Тема 44. Подбор и монтаж музыкальных произведений, составление упражнений	133
Тема 45. Монтаж номеров спортивно-художественного представления.....	136
Тема 46. Проведение репетиций номера, эпизода	137
Тема 47. Проведение сводных и генеральной репетиций спортивно-художественного представления	139
Список использованной литературы.....	142

Тема 1. История возникновения спортивных празднеств.

Истоки спортивно-художественных представлений находятся в древних гуляниях, игрищах, массовых народных обрядах. Спортивные элементы развились из самобытных физических упражнений, форм трудовой и военной деятельности, использовавшихся человеком.

Поскольку для первобытной культуры характерен синкретизм – тесная взаимосвязь, взаимопроникновение, синтез всех культурных явлений общества – невозможно точно определить историческую дату рождения того или иного вида искусства. Можно предположить, что спортивно-театрализованные действия древности представляли собой магические репетиции перед будущей охотой, войной, трудовой деятельностью. В дальнейшем люди использовали элементы физической культуры, разыгрывая сюжеты мифов, сопровождая праздники и обряды.

Первыми учителями человечества в сфере искусства и спорта справедливо считаются древние греки.

Олимпийские игры Древней Греции

Олимпийские игры возвеличивали человека, ибо Олимпиады отражали мировоззрение, краеугольным камнем которого были культ совершенства духа и тела, идеализация гармонично развитого человека – мыслителя и атлета. Олимпионику – победителю игр – соотечественники воздавали почести, каких удостаивались боги, в их честь создавались памятники при жизни, слагались хвалебные оды, устраивались пиры. Олимпийский герой въезжал в родной город на колеснице, одетый в пурпур, увенчанный венком, въезжал не через обычные ворота, а через пролом в стене, который в тот же день заделывали, чтобы олимпийская победа вошла в город и никогда не покидала его.

Первые известные нам Олимпийские игры древности проходили в 776 г. до нашей эры. Олимп – высокая, скалистая гора в северной Греции, считалось, что там живут боги. Существует множество мифов о возникновении Олимпийских игр. Родоначальниками их считают богов, царей, правителей и героев.

Центром олимпийского мира древности был священный округ Зевса в Олимпии. Древняя Олимпия не была городом или поселением, где проживали и занимались повседневным трудом многие люди. Олимпия была общегреческим святилищем, святой землей, где находились храмы общенациональных богов, алтари, жертвенники других богов и героев, помещения для жрецов. Здесь же находились спортивные сооружения. Своей поныне сохранившейся славой Олимпия всецело обязана Олимпийским играм, хотя проводились они там лишь раз в четыре года и длились считанные дни.

Во время летнего солнцестояния участники соревнований и организаторы, паломники и болельщики воздавали почести богам, зажигая огонь на алтарях

Олимпии. Победитель соревнований по бегу удостоивался почести зажечь огонь для жертвоприношения. В отблесках этого огня происходило соперничество атлетов, конкурс художников, заключалось соглашение о мире посланцами от городов и народов. Вот почему в современности была возобновлена традиция зажжения огня, а позднее и доставки его к месту проведения состязаний.

Олимпийские игры не воспринимались греками как сугубо спортивные состязания. Это было прежде всего религиозное празднество. Здесь в Олимпии собиралась вся интеллектуальная элита Греции: ораторы, философы, историки, драматурги, скульпторы, поэты. Они выступали с чтением своих произведений и вступали в творческие дискуссии. Конечно, спортивные состязания во время Олимпиад были сердцевиной всего, но они рассматривались в широком общественном и религиозном контексте празднества. Они проводились не ради рекордов, они были культовым действием.

Первоначально программа Олимпийских игр ограничивалась бегом на короткую дистанцию в один стадий – 192,27 м (от «стадий» пошло слово «стадион»). Затем программа стала расширяться:

с 724 г. до н.э. добавили бег на дистанцию в 2 стадия (384,54 м);

в 720 г. до н.э. была введена длинная дистанция - бег на 24 стадия: круг длиной в стадий надо было пробежать 24 раза (4614 м), бег с вооружением;

с 708 г. до н.э. - пятиборье (пентатлон): прыжки, бег, метание диска, метание копья (дротика), борьба;

с 688 г. до н.э. - кулачный бой;

с 680 г. до н.э. - состязания на колесницах, запряженных четверкой лошадей; в середине VII в. до н.э. добавился панкратий – борьба, в которой были разрешены любые приемы;

в 632 г. до н.э. допустили молодежь (детей) на соревнования по бегу, борьбе, кулачному бою. Впоследствии - гонки воинов в полном вооружении на колесницах с парой лошадей, скачки на жеребят.

Как бы не расширялась программа Олимпийских игр, самым почитаемым оставался бег на один стадий (192,27 м). Победителю в стадиодроме предоставлялось право зажечь огонь на алтаре Зевса, он становился главным героем Игр.

Главной наградой победителю Олимпийских игр – олимпионику – служила оливковая ветвь. Ее срезали золотым ритуальным ножом со старого дерева, которое, как считалось, посадил Геракл. Имя атлета высеклось на мраморной плите, а особо выдающимся воздвигались памятники. Но это было, так сказать, моральное поощрение. Жители города, который представлял победитель, одаривали его дорогими подарками, освобождали от налогов, предоставляли бесплатное место в театре. Возвращение победителя к себе на родину превращалось в подлинно триумфальное шествие; все жители радостно его приветствовали. Имена соотечественников, ставших победителями

Олимпийских и других состязаний, увековечивались в гимназиях и храмах. Кропотливо велся учет их достижений. На примере выдающихся атлетов воспитывалась молодежь. Некоторые из них почитались наравне с богами.

Проведение Олимпийских игр с 776 г. до н.э. по 394 г. н.э., т. е. сохранение традиции организации состязаний на протяжении более одиннадцати веков, несмотря на войны, эпидемии и другие общественные потрясения, само по себе говорит о той огромной социальной значимости, которую играли Игры в Древней Греции.

Пифийские, Немейские, Истмийские и Панафинейские игры Древней Греции

Великими священными играми Греции были четыре праздника: Олимпийские, Пифийские, Немейские и Истмийские игры. Их отличительными чертами были, во-первых, общегреческий характер; во-вторых, особые награды для победителей – венки из ветвей растений-символов. Венки считались особенно почетной наградой в Греции. Так в Пифийских играх в Дельфах (в честь Аполлона) – награда – лавровый венок, Немейских играх (в честь Зевса) – награда – венок из сухого сельдерея, Истмийских (в честь бога Посейдона) на Коринфском перешейке, наградой был венок из сосновых веток либо свежего сельдерея.

Существовали и Панафинейские игры (в Афинах), где атлеты награждались амфорами с вином и оливковым маслом (в зависимости от занятого места число сосудов колебалось от 1 до 60).

Участники всех игр выступали нагими, поэтому женщинам под страхом смертной казни запрещалось присутствовать на играх (в Спарте нагими выступали и юноши, и девушки). Участвовать в играх могли только свободнорожденные греки.

Пифийские игры — одно из четырех общеэллинских соревнований, занимавшее второе место после олимпийских. По преданию, установлены были самим Аполлоном.

История Пифийских игр начинается в VI в. до н.э. и с этих пор они стали проходить каждые четыре года, соответственно за год до Олимпийских игр. Пифийские игры проводились в честь Аполлона – бога солнечного света, бога красоты и покровителя искусств. Место состязания — равнина в Дельфах. Виды соревнований: музыка, гимнастика, ристания колесниц. В качестве наград победителю присуждались яблоко и лавровый венок.

В самом начале в Пифийских играх проводились только музыкальные (творческие, «которыми руководят музы») состязания. Поначалу это было пение под аккомпанемент кифары, позднее к ним добавились пение под аккомпанемент флейты и отдельно игра на флейте. В отличие от других крупных фестивалей эти дисциплины сохранили на играх свое большое значение, хотя при обновлении

Пифийских игр в них появились атлетические соревнования, состязания на колесницах и верховая езда.

На время игр действовал священный мир, продолжавшийся три месяца. Перемирие гарантировало людям – как участникам, так и зрителям – безопасную поездку на игры и обратно домой. Большое количество людей стекалось в Грецию, это приносило Дельфам огромные доходы.

Игры длились от шести до восьми дней и начинались со священного театрального действия, которое представляло победу Аполлона над драконом. Во время торжественной процессии в храме Аполлона совершалось большое праздничное жертвоприношение. После праздничного пиршества на четвертый день начинались игры.

В театре города Дельфы проводились музыкальные и театральные соревнования, а на стадионе города Дельфы – атлетические состязания. Из-за гористой местности Дельф состязания на колесницах проводились на равнине у города Криса.

Художественные дисциплины охватывали: гимн богу Аполлону, игра на флейте и кифаре (древнем греческом струнном инструменте) с пением и без него, соревнования в театральном и танцевальном искусстве, соревнования по живописи.

Пифийские игры были играми чести. Победители получали в качестве награды лавровый венок. При оказании особых почестей участнику соревнований ставили памятник в виде статуи. Однако самыми бесценными были почет и уважение, которые доставались победителям и их родным городам.

Пифийские игры восходили не к одному древнейшему местному обычаю, а были праздником с самого начала создававшимся на основе нескольких обычаев и объединившим в своей программе виды искусств с атлетическими состязаниями. Учреждение этого праздника было очередным этапом в развитии культуры древних греков.

Немейские игры — состязания в Древней Греции, проводившиеся, как и Олимпийские игры в честь Зевса в храме Немей. Они проводились один раз в два года, за год или через год после Олимпийских игр.

По одной легенде Немейские игры стали проводиться после победы Геракла над Немейским львом. По другой версии Немейские игры впервые проводились в память о молодом сыне царя по имени Офельт. Первые упоминания Немейских игр относятся к 573 г. до н.э. По традиции их победитель получал в награду венок, свитый из листьев сельдерея из города Аргос.

Руководство Немейскими играми осуществлял город Клеонаи, а после его завоевания в 450 г. до н.э. городом Аргосом, Немейские игры стали проводиться под его руководством. В программу игр входили следующие спортивные дисциплины: стадионный бег (180 м), бокс, стрельба из лука, борьба, метание диска, метание копья и гонки на повозках.

Истмийские игры — одни из 4-х общегреческих. Они проводились на Коринфском перешейке (Истме) через два года, вероятно, весной каждого второго и четвёртого из годов олимпиады. Предание относит их учреждение к доисторическому времени и их основателем называет бога Посейдона. Соревнования возникли или получили свое общегреческое значение лишь в конце VI в. до н.э. Заведовали играми коринфяне, но почетное председательство на нем имели афиняне. Время игр начиналось, как и в прочих соревнованиях, объявлением священного перемирия. Состязания были гимнастические и конные, позднее присоединяются музыкальные. Игры продолжались несколько дней. Победитель получал пальмовую ветвь и венок, который плелся из сосновых ветвей, а позднее — из сельдерея.

Панафинеийские игры — самые крупные религиозно-политические празднества в античных Афинах, проводившиеся в честь покровительницы города богини Афины.

По преданию афинское празднество учредил мифологический царь Эрехтей, а Тесей, объединив поселения в единое государство, дал празднику новое название — Панафинеи, то есть «праздник для всех афинян». В празднествах принимали участие и соседние государства.

Панафинеи проводились Большие и Малые. Малые Панафинеи проводились ежегодно, а Большие, отличавшиеся большей продолжительностью, — один раз в пять лет, в третий олимпийский год. Апогей празднества приходился на последний праздничный день. Во время празднеств совершались жертвоприношения, проводились шествия, театральные представления и состязания: с 566 г. до н.э. — гимнические, т.е. такие, где все решали сила и проворство (бег, борьба, кулачный бой, метание диска и т.д.), позже — музыкальные состязания.

Награду победителю состязания составляли венок из ветвей освященного оливкового дерева и большие красивые глиняные кувшины — так называемые панафинеийские (панафинские) амфоры, наполненные святым маслом.

Кульминацией Панафинеи была праздничная процессия, в которой участвовали не только все граждане Афин независимо от пола и возраста, но и ущемленные в правах жители полиса. Во главе процессии двигалась специальная повозка — так называемый панафинеийский корабль — с расшитым одеянием богини Афины шафранового цвета, которое для каждого празднества Панафинеи специально ткали и шили. После шествия афиняне совершали ритуал жертвоприношения, за которым следовало совместное застолье, завершавшее программу Панафинеи.

С приходом римлян все общегреческие игры, а также Панафинеийские существенно потеряли своё значение.

Зрелища Древнего Рима

Совершенно иными выглядят праздники Древнего Рима, хотя своими корнями они уходят в греческие, так как эллины были ближайшими соседями древних римлян. Однако, несмотря на влияние эллинской культуры в Древнем Риме заметно изменяются содержание и формы праздника. Наиболее существенным различием было качественное изменение сущности праздника. Если главным действующим лицом массовых зрелищ Древней Эллады был народ, то в Риме в массовых зрелищах под открытым небом народу отводилась более пассивная роль. Здесь уже не всеобщее массовое действо, в каком активно проявляли себя все афинские граждане, а чаще всего зрелище, в котором было четкое разделение на участников и зрителей. Именно с тех пор входит в праздничный обиход понятие «зрелище» как синоним понятия «праздник».

Римские зрелища представляли собой триумфальные шествия императоров, гладиаторские бои, навмахии, или сражения на воде, цирковые состязания. С точки зрения зрелищного восприятия в триумфальном римском ритуале многое было интересно придумано и осуществлено. Нужно заметить, что в зрелищах Древнего Рима большого совершенства достигла сценическая техника, расширились выразительные средства.

Различные празднества и представления играли важную роль в общественной жизни Рима. На первых порах общественные представления были вместе с тем и религиозными церемониями, они были непременной частью религиозных праздников.

В VI в. до н.э. стали устраивать представления светского (не религиозного) характера, а за их проведение стали отвечать не жрецы, а должностные лица. Местом проведения таких представлений был уже не алтарь того или иного бога, а цирки, которые располагались в низинах между холмами. Здесь в любое время дня всегда толпилось много народа. Одни упражнялись в верховой езде, другие отработывали навыки езды на колеснице, играли в мяч, занимались борьбой. Некоторые же плавали и занимались греблей в Тибре. «Каждое проявление ловкости и силы зрители встречали аплодисментами», — писали хроникеры. Особенно популярными были игры с мячом.

Самым ранним римским гражданским праздником был праздник Римских игр. В течение нескольких столетий это был единственный гражданский праздник римлян. С III в. до н.э. учреждаются новые представления. Большое значение приобретают Плебейские игры. В конце III - начале II в. до н.э. были учреждены также Аполлоновы игры, игры в честь Великой матери богов – Мегаленские игры, а также флоралии – в честь богини Флоры. Эти игры были ежегодными и регулярными, но кроме них могли устраиваться также и экстраординарные игры в зависимости от удачной войны, избавления от нашествия, данного обета или просто желания магистрата.

Игры длились от 14 - 15 дней (Римские и Плебейские игры), до 6 – 7 дней (флоралии). Общая продолжительность всех праздничных дней этих игр достигала 76 дней в году.

Каждое празднество состояло из нескольких отделений: 1) торжественное шествие во главе с магистратом-устроителем игр, называвшееся помпой, 2) непосредственно состязания в цирке, соревнования колесниц, конские скачки и т.д., 3) сценические представления в театре пьес греческих и римских авторов.

Заканчивались представления обычно пиром, массовым угощением, порой на несколько тысяч столов. Устройство игр требовало больших денег. Как правило, денег, выданных из казны, не хватало и отвечающие за устройство игр магистраты вносили собственные деньги, иногда превышающие выделенную сумму.

Необычайное развитие получают в Риме гладиаторские бои. В 105 г. до н.э. гладиаторские бои были объявлены частью публичных зрелищ и об их устройстве стали заботиться магистраты. Дать представление гладиаторского боя - значило приобрести популярность у римских граждан и быть избранным на государственную должность. Гладиаторские бои становятся излюбленным зрелищем не только в городе Риме, но и во всех италийских, а позже и в провинциальных городах.

Тема 2. Сокольские слеты как источник массовых гимнастических выступлений

Чешская (сокольская) система гимнастики. Создатель этой системы гимнастики – профессор пражского университета Мирослав Тырш (1832–1884), представитель патриотически настроенной либеральной буржуазии, стремившейся к освобождению Чехии от австрийского гнета. Чтобы привлечь народ к национально–освободительной борьбе, используя организационно–воспитательные возможности гимнастики, требовалось придать положениям и движениям тела эстетическую привлекательность, которая вызывала бы у исполнителей и зрителей радостные чувства, вдохновляла и пробуждала патриотические настроения. Именно с этой целью в качестве символа гимнастического союза избрана сильная и элегантная, гордая и свободолюбивая птица – сокол.

В сокольской среде выдерживаются строжайшие требования дисциплины и субординации. Для придания видимости сословного равенства вводится обращение «соколов» друг к другу не иначе, как «братья», «сестры».

Требованию многократности выполнения движений снарядовой гимнастики Ф.Яна «соколы» противопоставили античную зрелищность и необычайный уровень стилизации – чистоты исполнения движений, подчас не имеющих прикладной значимости. Особое место отводилось не отдельным техническим элементам, а комбинациям вольных упражнений, позволяющим проследить логику переходов от движения к движению, создать выразительный ритмический «рисунок», пленить зрителя синхронностью и точностью исполнения.

С 1882 г. начинаются всесокольские слеты, положившие начало спортивно–театрализованным представлениям и празднествам. В Праге на огромном Страговом поле были продемонстрированы вольные упражнения, пленившие зрителей массовостью (700 гимнастов!) и поразительной синхронностью, ставшие запоминающимся прологом открытия Первого всесокольского слета. Вовлечение «соколов» из разных стран в эти масштабные мероприятия сыграло огромную роль в популяризации гимнастики в мире.

Распространение сокольского движения в России, активно наметившееся в начале XX в. не встречает противодействия со стороны царского правительства, которое рассматривало гимнастику в качестве своеобразной «отдушины», отвлекающей молодежь от нарастающего в стране революционного брожения. После победы в революции 1917 г. «сокольство» распущено.

Тема 3. Физкультурные парады, проводимые на площади

Становление спортивной режиссуры начиналось с Физкультурных парадов на площади.

25 мая 1919 года, в день годовщины Всевобуча, по инициативе Правитель в Москве на Красной площади был впервые проведен военно-физкультурный праздник. Бойцы Всевобуча прошли по площади с оружием, а часть из них совместно с физкультурниками спортивных организаций впервые показали массовые гимнастические упражнения в движении.

Этот исторический праздник, получивший высокую оценку Правительства, положил начало Физкультурным парадам - одной из форм массовых спортивных зрелищ, которая на долгие годы стала ведущей в стране.

С 1924 года и до 80-х годов Физкультурные парады проводились ежегодно. Главной ареной для них всегда была Красная площадь. Однако, с середины 50-х годов Физкультурные парады теряют свою самостоятельность, превращаясь в головную колонну демонстрации трудящихся в дни 1-го мая и 7-го ноября.

Особой популярностью Физкультурные парады пользовались в 30-е годы. Это было вызвано бурным развитием физической культуры и спорта, великим энтузиазмом и интересом молодежи к этой новой форме самовыражения и общения, способствующей проявлению свободного творчества масс, коллектива и личности одновременно. Эти годы были очень плодотворны и для режиссуры. Огромная массовость и разнообразие контингента участников, широта тематики, появление новых выразительных средств создали благоприятные условия для творческого подъема. Не случайно, Физкультурные парады того времени вызвали к себе повышенный интерес как специалистов в области спорта, так и деятелей различных областей культуры и искусства.

В 1931 г. в Физкультурном параде приняли участие 40 тысяч человек, в 1932 г. - 70 тысяч, в 1933 г. - 80 тысяч, в 1934 и 1935 гг. - по 120 тысяч, в 1936 г. - 110 тысяч, в 1937 г. - 40 тысяч, в 1938 - 1940 гг. количество участников не превышало 40 тысяч человек.

Характерной особенностью физкультурных парадов первых лет было то, что они проводились только в движении. Остановки на площади не допускались. Это требование, естественно, накладывало свой отпечаток на содержание действий участников парада, на организацию и режиссуру отдельных колонн и всего парада в целом. Режиссер в этих условиях был ощутимо ограничен в выборе средств и, естественно, организаторские способности руководителя колонны имели большее значение, чем его творческие и постановочные способности. Основные задачи режиссера фактически сводились к отработке парадного шага и равнения при прохождении колонны, а также поиску

оригинальной атрибутики для того, чтобы зритель смог безошибочно определить принадлежность колонны к тому или иному коллективу.

С накоплением выразительных средств и опыта проведения Физкультурных парадов постепенно возрастала и роль режиссера как постановщика. Физкультурные парады стали носить тематический характер. Каждая колонна, участвовавшая в параде, должна была выбрать и раскрыть определенную тему. Сделать это было не просто, так как у режиссера имелись буквально считанные минуты на воплощение своей идеи. Скоротечность движения определяла и выбор выразительных средств. Большое значение для раскрытия избранной темы в этот период приобретают: форма построения колонны; предмет для выполнения упражнений в движении; оригинальность самих массовых упражнений; различные конструкции, способствующие раскрытию темы; гимнастические снаряды, укрепленные на транспортных средствах; "живые" пирамиды и пр. Особая роль отводилась художественному оформлению колонны и костюмам участников.

Музыка Физкультурных парадов в тот период была общей для всех. В основном это были марши, главной задачей которых было обеспечить четкое прохождение колонн по площади без каких-либо нарушений общего потока движения. Поэтому особого значения для раскрытия тематики и выполнения массовых упражнений в движении музыкальное сопровождение не имело, а служило лишь фоном.

В 1933 году впервые в Физкультурный парад были введены массовые гимнастические выступления. В этом параде участвовали только две делегации: сводная колонна физкультурников крупнейших предприятий Москвы (режиссер – А.Лазарев) и колонна студентов Государственного Центрального института физической культуры и спорта (режиссер – М.Окунев).

В последующие годы включение массовых гимнастических выступлений в Физкультурные парады стало традиционным. В связи с этим изменилась композиция парада. В ней стали выделять две части: первую собственно Физкультурный парад с теми же в принципе задачами, что стояли перед парадом и раньше, и вторую - массовые гимнастические выступления. В этой второй части каждая делегация в течение нескольких минут под специально подобранную или написанную музыку демонстрировала композицию массовых гимнастических упражнений, используя выразительные средства спорта. Но делала это уже не в движении, а на месте, занимая иногда своей массой всю Красную площадь.

Таким образом, парад 1933 года дал жизнь еще одной форме спортивных зрелищ - массовым гимнастическим упражнениям, которые в дальнейшем, особенно, с выходом на стадион, получили очень широкое развитие и превратились в самостоятельный жанр зрелищного искусства.

Физкультурный парад 1933 года поставил перед режиссурой новые задачи. Начался активный поиск выразительных средств. Появились новые виды массовых упражнений (поточные, пирамидковые), а также трансформирующиеся предметы, которые в процессе выполнения упражнений большой массой участников внезапно для зрителей изменяли цвет, форму, а вместе с этим, и свой первоначальный смысл, и функции. Например, простая гимнастическая булава мгновенно превращалась в раскрывающуюся коробочку хлопка или головку подсолнуха, шест становился гигантским золотым колосом, веслом с цветными лопастями или флагом и т.п. Кроме того, композиции массовых гимнастических выступлений стали отличаться красочными построениями и перестроениями.

Значительный толчок в развитии жанра массовых спортивно-художественных представлений дал Физкультурный парад 1937 года. Он был посвящен 20-летию Октября и собрал делегации всех Союзных Республик страны (по 150-200 человек от каждой Республики). Так, начиная с 1937 года, Физкультурные парады в Москве становятся Всесоюзными.

Повышается политическая значимость физкультурных парадов. Каждый из них посвящался какому-либо важному событию в жизни страны и, следовательно, имел определенную тему. Так, в 1937 г. парад был посвящен 20-летию Октября; в 1938 г. - выборам в Верховный Совет; в 1939 г. - XVII съезду ВКП(б); в 1940 г. - выполнению решений ХУЛ съезда.

Участие в Физкультурных парадах делегаций Союзных Республик в корне изменило содержание массовых выступлений их второй части. Наряду с массовыми гимнастическими упражнениями, в них впервые было представлено искусство. Поначалу особый успех во Всесоюзных парадах имела хореография. В Москву приезжали лучшие профессиональные хореографические коллективы Республик, которые вместе со спортивными делегациями показывали свое высокое мастерство. Так перед режиссурой впервые встал вопрос о возможности синтеза спорта и искусства, что в дальнейшем стало одной из главных отличительных черт массовых спортивно-художественных представлений на стадионе.

Названные особенности Всесоюзных парадов привели к существенному повышению роли режиссера как постановщика. Образность решения темы, законченность композиции, оригинальность в подборе выразительных средств спорта и искусства, серьезный, вдумчивый подход к музы-кальному и художественному оформлению отличали постановки ведущих режиссеров того времени.

В этот период следует отметить роль деятелей искусства в развитии и становлении на профессиональную основу новой формы массового спортивного театра. Совместная работа спортивных режиссеров с профессиональными режиссерами, балетмейстерами, художниками и композиторами способствовала

взаимному творческому обогащению. Результатом этого замечательного содружества было появление прекрасных композиций массовых гимнастических выступлений и спортивных праздников, вошедших в сокровищницу массового искусства. Этот творческий союз отдельных постановщиков продолжается до сегодняшнего дня.

Подводя итоги предвоенного периода в развитии массового спортивно-художественного театра, можно сделать следующие выводы:

1. Физкультурный парад в 30-е годы, достигнув вершины в своем развитии, утвердился как ведущая форма массовых спортивных зрелищ и праздников, заслужив горячее признание и любовь народа.

2. Как результат творческого поиска новых выразительных средств Физкультурного парада, получили развитие массовые спортивные представления, которые первоначально входили в парад в виде отдельных массовых гимнастических выступлений, составляя его вторую часть.

3. Спортивная режиссура тех лет добилась определенных успехов, особенно в постановке отдельных массовых гимнастических выступлений. Утвердились многие выразительные средства: массовые вольные, поточные и пирамидковые упражнения, упражнения на различных конструкциях и гимнастических снарядах и др. Достаточно умело осуществлялся монтаж сольных и групповых номеров с массовым номером. Впервые появились и нашли широкое применение в массовых гимнастических выступлениях средства искусства (танцевальные композиции профессиональных и самодеятельных коллективов). Лучшие постановки тех лет отличались высокой идейностью, образностью решения и раскрытия темы, законченностью композиции. Появилась целая плеяда талантливых спортивных режиссеров-постановщиков, таких, как С. Лазарев, А. Брыкин, А. Бражник, А. Губанов, М. Окунев, Л. Орлов, М. Сегал и др.

4. Поскольку темы отдельных массовых гимнастических выступлений развивались на уровне темы Физкультурного парада в целом - всегда масштабной и всеобъемлющей по своему значению - , то смысловой монтаж массовых выступлений между собой не оказывал большого влияния на развитие логики действия (от перестановки отдельных выступлений смысл не менялся). Поэтому в основе построения композиции парада и, особенно его второй части, в лучшем случае лежал принцип нарастания действия. Однако чаще, независимо от содержания, отдельные выступления располагались в программе по рангу и значимости делегаций. Физкультурные парады тех лет не имели и завершающего действия - финала представления. Таким образом, отсутствие смысловой логики развития действия в раскрытии темы и идеи, отсутствие сквозного режиссерского хода в представлении в целом были характерными чертами режиссуры довоенных Физкультурных парадов. Это свидетельствует и о том, что функция главного режиссера как постановщика сводилась к минимуму. Вместе

с тем, учитывая огромную массовость и большое представительство делегаций в Физкультурных парадах, особое значение имела его функция как организатора.

Прерванные Великой Отечественной войной Всесоюзные физкультурные парады возобновились в 1945 году. Примечательно, что в мае был подписан акт о безоговорочной капитуляции фашистской Германии во Второй мировой войне, а уже в августе на Красной площади в Москве состоялся Всесоюзный парад физкультурников. Факт сам по себе очень знаменательный, свидетельствующий о большой роли массовых спортивных празднеств в стране.

Всего после Великой Отечественной войны было проведено четыре Всесоюзных парада (1945, 1946, 1947 и 1954 гг.), и каждый из них оставил особый след в истории спортивно-художественного театра. Физкультурный парад 1945 г. был последним Всесоюзным парадом, проведенным на Красной площади и одним из грандиозных торжеств, посвященных Победе советского народа в Великой Отечественной войне. Парад физкультурников 1946 г. впервые проводился не на Красной площади, а на стадионе. Физкультурный парад 1947 г. был посвящен знаменательной дате -30-летию Октября, а парад 1954 г. вошел в историю как последний самостоятельный Всесоюзный физкультурный парад в нашей стране.

Тема 4. Развитие спортивно-художественных представлений на стадионе

Дальнейшее развитие массовых спортивно-художественных представлений как жанра и их режиссуры связано с проведением Спартакиад народов СССР. Приняв эстафету от Всесоюзных физкультурных парадов, праздники открытия и закрытия Спартакиад очень быстро завоевали авторитет и признание.

Начиная с 1956 года, проведено восемь Спартакиад (I -1956 год, II -1959 год, III -1963 год, IV -1967 год; V -1971 год, VI -1975 год, VII -1979 год, VIII -1983 год). Восемь Спартакиад - восемь праздников открытия и закрытия на стадионе в Лужниках - дают основание говорить не только о тенденциях развития и становления режиссуры этих праздников, но и о современном уровне массового спортивно-художественного театра.

Праздник открытия I Спартакиады (главный режиссер - М.Д.Сегал) по своей структуре он мало чем отличался от Всесоюзных физкультурных парадов предшествующих лет. Он также имел четко выраженные две части: первую - торжественное открытие, включая марш-парад участников Спартакиады, и вторую - массовые гимнастические выступления и спортивные соревнования. Вместе с тем, марш-парад получил здесь совершенно новое осмысление, чем в Физкультурных парадах. Потеряв самостоятельность, он превратился лишь в один из элементов церемонии открытия Спартакиады.

В праздниках открытия первых Спартакиад марш-парад завершал церемонию открытия. Это связано с тем, что вначале он строился по принципу военных парадов, где торжественный марш воинов, как известно, завершает действие. Главной фигурой, как и в военных парадах, был командующий. Он руководил церемонией - подавал команды участникам и отдавал рапорт принимающему парад, подавал команды на вынос и подъем Государственного флага, на прохождение участников церемонии в марш-параде. Роль командующего была очень почетна и ответственна. Поручалась она, как правило, выдающимся спортсменам страны (В.Чука-рин, Ю.Власов и др.).

В дальнейшем церемонии открытия Спартакиад стали строиться по принципу открытия Олимпийских Игр, т.е. начинаться с марш-парада участников. Поэтому роль командующего парадом в них постепенно отмирает, а движущей силой всего действия становятся музыка и дикторский текст. Естественно, подобное решение церемонии открытия потребовало более серьезного подхода к ее подготовке и проведению.

Еще одной особенностью церемоний открытия первых Спартакиад было то, что в них большое место занимала так называемая митинговая часть. Иногда выступали 3-4 человека. Это затягивало церемонию, нарушало темп развития действия. В последующих праздниках вообще отказались от этой части.

Традиционным стало лишь выступление Председателя Спорткомитета СССР, который обычно зачитывал приветствие Правительства страны участникам Спартакиады.

В целом церемонии открытия Спартакиад всегда были очень торжественны, красочны и впечатляющи. Их неизменный успех обеспечивался многими факторами, в том числе: участием сильнейших спортсменов страны - представителей команд всех Союзных Республик, Москвы и Ленинграда, а также физкультурников Добровольных спортивных обществ и ведомств Москвы; многоцветьем спортивных костюмов, знамен и картин художественного фона; прекрасной музыкой; торжественными ритуалами выноса и подъема Флага и зажжения Огня, которые обычно обыгрывались такими эффектными действиями, как выпуск голубей или разноцветных шаров, каскады фейерверка и салюта и т.п.

Если сравнить церемонии открытия первых Спартакиад только с позиции их содержания, композиции и выразительных средств, то принципиальных различий они не имеют. Вместе с тем, каждый режиссер по-своему решал выход оркестра и участников, расположение их на поле стадиона, построение марш-парада и тематику головной колонны, а кроме того, вводил различные дополнительные действия, усиливающие эффект ритуала, или подчеркивающие определенную тему или мысль.

Вплоть до конца 70-х годов основной структурной единицей монтажа в массовых спортивных представлениях были отдельные массовые гимнастические выступления. Каждое такое выступление готовило и представляло на празднике конкретное ДСО или ведомство. Отвечая за подготовку своего выступления, руководство этих организаций, естественно, оказывало влияние и на решение творческих вопросов, включая выбор темы и ее воплощение.

Нужны были кардинальные изменения в монтаже представления, чтобы поднять авторитет главного режиссера и создать условия для нового творческого прорыва в становлении спортивно-художественных представлений на стадионе. Такой качественный скачок выразился в изменении структурной единицы монтажа представления: вместо отдельного массового гимнастического выступления структурной единицей стал эпизод.

Это была очень важная замена, т.к. в эпизоде первична творческая сторона (тема, драматургия, композиция), а не организации, которые представляют его участники. Эпизод - понятие значительно более широкое и емкое, чем отдельное гимнастическое выступление. В зависимости от замысла, драматургия эпизода может раскрываться коллективами различной принадлежности, действия которых подчинены здесь общей логике и решают строго определенные задачи, связанные с раскрытием темы эпизода. Лишь в единичных случаях, когда это соответствует режиссерскому замыслу

представления, отдельное массовое гимнастическое выступление может выполнять роль эпизода.

В 1967 году страна отмечала юбилей - 50-летие Октября. Именно этому событию и был посвящен праздник открытия Спартакиады. Перед режиссурой была поставлена сложная тематическая задача - на высоком художественном уровне отразить основные этапы становления и развития нашей Родины. Хронологическая последовательность исторических событий потребовала иного подхода к форме их представления. Одним только образным решением тематики, как это делалось раньше в отдельных массовых гимнастических выступлениях, обойтись было уже невозможно. Здесь требовалась непрерывность массового действия - от события к событию - в смысловом и пластическом его выражениях.

В связи с этим перед режиссурой встал вопрос о введении в композицию праздника новой, дополнительной части, в которой можно было бы самостоятельно, не связываясь с отдельными массовыми гимнастическими выступлениями ДСО и ведомств, решить поставленную задачу. Так появился пролог праздника. Выполняя свою задачу - раскрытие темы 50-летия Октября, пролог задавал также смысл всему празднику и активно выводил действие на решение главной темы всего представления.

Пролог праздника открытия IV Спартакиады состоял из четырех эпизодов - "Октябрь", "Первые пятилетки", "Великая Отечественная" и "Широка страна моя родная" - и воспринимался как единое действие. Это достигалось не только строгой подчиненностью эпизодов единой теме и логике развития действия, но и пластическим решением всего пролога.

В театральной пьесе развитие сюжета и разрешение конфликта осуществляются через действия актеров и происходят очень утонченно как в смысловом, так и в психологическом отношении. Главное здесь - игра актеров, их поведение, общение между собой, слова, действия. Выразительные средства массовых спортивных представлений совершенно другие: они более скупы, но, в то же время, очень масштабны, т.к. главным героем здесь является не актер, а огромная масса организованных людей - участников представления. Возможности массы как главного действующего лица и актера несравнимы, поэтому развитие сюжета в массовом спортивном представлении и разрешение конфликта (если он имеет место, то также масштабен по своему значению) осуществляются только крупными мазками, плакатно, символично, образно и доходчиво для зрителей.

Смысловая и пластическая стройность представления достигаются найденным режиссерским ходом, который организует все эпизоды в единое действие, подчинив их выполнению главной задачи - раскрытию темы и идеи представления. В этом отношении пролог праздника открытия IV Спартакиады

можно считать творческим достижением спортивных режиссеров того времени. Он показал, что массовое спортивное действие может

Праздник открытия VI Спартакиады народов СССР состоял из пяти частей: тематического пролога, торжественного открытия, массовых гимнастических выступлений ДСО и ведомств, концерта мастеров искусств и общего финала. Он впервые воспринимался как единое целое, где все его части были логически связаны между собой по смыслу и действию. Связующей нитью являлась тема праздника - 30-летие Победы в Великой Отечественной войне, которая так или иначе проходила через все эпизоды представления и логически подводила к восприятию и осмыслению главной идеи праздника, отраженной в его названии - "Знамя Победы - знамя Октября". В композиции этого праздника отдельные массовые гимнастические выступления ДСО и ведомств впервые выполняли роль отдельных эпизодов.

В празднике открытия VII Спартакиады впервые появилась фонирующая группа в двух эпизодах пролога и финала, а в празднике открытия VIII Спартакиады она впервые была введена во все эпизоды и участвовала в представлении от начала и до конца. Само название - фонирующая группа - подчеркивает, что она выполняет в представлении роль второго плана, поддерживая главное действие на арене стадиона цветом, рисунком, движением. Однако она может выступать и в главной роли. Это случается, если представление начинается с действий фонирующей группы и на ней выстраивается первый эпизод, например, пролог. Далее, в зависимости от замысла режиссера, она может уйти с поля, поменять предмет, костюм, а в нужный момент снова появиться перед зрителями, но уже в новом качестве - в качестве группы второго плана.

Тема 6. Особенности режиссуры спортивно-художественных представлений

Режиссура любого жанра зрелищного искусства имеет единую основу, которая вбирает в себя все то, что характерно для режиссуры вообще. Вместе с тем, каждый жанр имеет свои специфические особенности в постановке, технологии, методике и организационных основах подготовки и проведения представления в целом.

Массовые спортивно-художественные представления на стадионе по своим выразительным возможностям близки к плакату. Тема представления и мысль режиссера доводятся здесь до зрителя лаконично, масштабно, с помощью образов, полных символики и обобщения.

По своей архитектонике спортивно-художественные представления на стадионе являются монтажными массовыми действиями. Они строятся из отдельных массовых эпизодов с участием больших групп участников, а также групповых и сольных номеров спорта и искусства, логично увязанных между собой в единую композицию представления.

В крупных по масштабу и значимости массовых спортивно-художественных представлениях нередко участвуют более 20 000 человек. Такая огромная массовость, естественно, оказывает определяющее влияние на особенности режиссуры данного жанра, среди которых можно выделить следующие:

а) Главный герой представления – масса участников.

Существование главного действующего лица, т.е. всей массы участников, создающих коллективную образность, является важнейшей отличительной особенностью массовых спортивно-художественных представлений. Эта особенность, с одной стороны, значительно расширяет постановочные возможности режиссера, а с другой, - требует от него творческого поиска в использовании выразительных средств с тем, чтобы через действия отдельных участников контрастно и динамично показать главное действующее лицо представления - массу. Чтобы масса участников воспринималась как единое целое, как новое действующее лицо, они должны добиться идеальной согласованности в движениях при сохранении равнения и рисунка построения.

В связи с этим возникает вопрос о трудности упражнений, включаемых в массовый номер. Известно, что чем труднее упражнение, тем сложнее большой массе участников выполнить его синхронно, сохраняя при этом рисунок построения. Конечно, было бы очень эффектно, если бы все участники одновременно выполнили, например, сальто назад или другое сложное упражнение. Однако включение таких сложных элементов требует одинаково высокой подготовленности всех участников, а также длительной и кропотливой работы над согласованностью движений, что часто не окупается тем зрелищным эффектом, который можно получить от такого номера. Значит,

не трудность упражнений является залогом успеха массового выступления, а глубокое проникновение режиссера в особенности выполнения упражнений большой массой людей, его умение найти простые и оригинальные средства, отражающие эти особенности и позволяющие эффектно показать главное действующее лицо представления.

б) Главная сценическая площадка-стадион

Массовость жанра спортивно-художественных представлений определила и адекватную для них сценическую площадку. Наиболее удобной оказалась арена стадиона, где действие может развиваться не только на футбольном поле размером 110 x 70 м, но и на секторах, беговой дорожке, верхней галерее и в проходах трибун.

Благодаря трибунам, зрители имеют возможность наблюдать за разворачиванием действия сверху и видеть не только отдельные фрагменты композиции, но и всю композицию в целом.

в) Режиссер - сценарист

Жанр массовых спортивно-художественных представлений не имеет профессиональных сценаристов. Их специально никто не готовит. Поэтому эту сложную творческую задачу обычно приходится решать самому режиссеру-постановщику.

Сценаристы, работающие в других видах и жанрах драматургии, очень далеки от массовых представлений и праздников на стадионе. Сценаристу необходимо четко представлять себе возможности главного героя - массы участников -, знать и в совершенстве владеть выразительными средствами жанра. Нужно также обладать масштабным, «стадионным» мышлением. Ведь так многое из того, что с успехом идет на сцене, не годится для стадиона. Здесь совсем другие масштабы, возможности и требования. В практике встречаются пока лишь единичные примеры совместной творческой деятельности режиссера и профессионального сценариста. Причем опыт показывает, что такое содружество плодотворно и эффективно только тогда, когда это не случайный эпизод в их работе, а подлинный творческий союз, способствующий взаимному профессиональному обогащению.

г) Одноразовость представления

Если в театре после премьеры режиссер еще не раз может вернуться к работе над спектаклем, то многотысячное массовое представление на стадионе живет лишь однажды, и при этом должно оставить глубокое и яркое впечатление. Это обстоятельство не только повышает ответственность режиссера за конечный результат своей деятельности, но и накладывает отпечаток на всю технологию производства массового спортивно-художественного представления в целом.

Важно также отметить, что режиссеру-постановщику массовых спортивно-художественных представлений приходится иметь дело не с актерами-профессионалами, а с многотысячным коллективом, объединяющим обыкновенных людей разных профессий, возраста, пола, подготовленности и пр. Поэтому в данном жанре так важен предрепетиционный период

творческой и организационной деятельности режиссера-постановщика. Начинать репетиционную работу с многотысячной массой участников он имеет право только тогда, когда он четко знает, что, как и с кем он будет делать.

д) Особые условия монтажа

В современном массовом спортивно-художественном представлении огромное значение приобретает монтаж, т.е. драматургическое и композиционное соединение отдельных номеров и эпизодов в стройное, целостное и законченное действо. Массовость зрелища, его выразительные средства и особенности стадиона как сценической площадки определяют здесь специфику монтажа. Но, вместе с тем, действуют и некоторые его общие законы, присущие и другим жанрам искусства.

В режиссуре спортивно-художественных представлений можно говорить о двух видах монтажа - смысловом и техническом.

е) Выразительные средства

Одной из главных особенностей любого жанра зрелищного искусства являются его специфические выразительные средства, которые определяют жанр и без которых он просто не может существовать. Однако, это не мешает режиссерам использовать и другие выразительные средства. Например, невозможно представить себе массовое спортивно-художественное представление без музыки. Но музыка не является специфическим выразительным средством данного жанра, а лишь помогает усилить впечатление, расставить смысловые акценты в представлении.

Появление специфических выразительных средств в жанре массовых спортивно-художественных представлений обусловлено, в первую очередь, главным героем представления - массой, сценической площадкой, а также уровнем развития спорта и спортивной режиссуры.

К специфическим выразительным средствам массовых спортивно-художественных представлений на стадионе относят:

Массовые упражнения;

Построения и перестроения;

Сольные и групповые, или, так называемые, вставные номера;

Художественный фон (живой экран).

Тема 7. Виды монтажа спортивно-художественных представлений

В режиссуре спортивно-художественных представлений можно говорить о двух видах монтажа - смысловом и техническом.

Если массовое спортивно-художественное представление рассматривать как механическое объединение различных спортивных выступлений и сольных номеров, т.е. как обычный концерт, но более крупный по масштабам, то роль в нем смыслового монтажа очень мала. Последний приобретает свое истинное значение лишь в том случае, когда представление строится в соответствии с определенным сценарно-режиссерским замыслом, когда в действие закладывается четкая авторская мысль. Только при таком условии соединение отдельных номеров и эпизодов, очередность их следования в представлении становятся небезразличными для сценариста и режиссера, составляя один из важнейших аспектов их творческого поиска при разработке сценария и постановке представления.

Смысловой монтаж дает возможность путем соединения разных по смыслу компонентов действия получить новый, имеющий собственный смысл. Например, в кинофильме разные по содержанию, времени и месту действия кадры, склеенные в определенном порядке, могут придать происходящему на экране совершенно новый смысл, необходимый для реализации режиссерского замысла. То же и в массовом спортивно-художественном представлении, где разные по смыслу и характеру номера, поставленные рядом или объединенные в один эпизод, могут выразить совершенно новую мысль, способствуя драматургическому решению сценарно-режиссерского замысла. В этом случае монтаж проявляет себя в новом качестве - как особое выразительное средство.

Технический монтаж в массовых спортивно-художественных представлениях имеет не менее важное значение, как и смысловой, требуя равноценного внимания режиссера и творческого поиска в его решении.

В практике постановки массовых спортивно-художественных представлений сложились два вида технического монтажа: открытый и закрытый.

Открытый монтаж характеризуется тем, что переход от одной части представления к другой, от эпизода к эпизоду выполняется открыто, на глазах у зрителей. Закрытый монтаж включает элемент отвлечения внимания зрителей от выполнения участниками переходного перестроения.

Открытый монтаж характерен для стадиона с круговым расположением зрителей. Монтажное перестроение должно быть красивым, оригинальным и смотреться как относительно самостоятельное действие. спортивно-художественных представлениях на стадионе.

При закрытом монтаже переходное перестроение не требует такой тщательной разработки. Иногда прямо на репетиции указываются лишь направления, характер перемещений и места участников в новом построении.

Он хорош лишь при одностороннем ракурсе обзора. При круговом расположении зрителей он имеет ряд недостатков.

Таким образом, технический монтаж массового спортивно-художественного представления, выполняя свои прямые функции по организации массового действия, при разработке композиционного решения представления поднимается до уровня творческого метода с присущими ему средствами, приемами, методикой.

Тема 8. Меры предупреждения травматизма при подготовке и проведении спортивно-художественных представлений

Обеспечение безопасности репетиций – одна из основных задач режиссера. Поэтому репетиционная работа должна проводиться при строгом соблюдении мер безопасности.

Основные причины травматизма

1. Изъяны в организации репетиций: несоблюдение Правил безопасности проведения занятий физической культурой и спортом, неудовлетворительная расстановка снарядов и их эксплуатация, неисправное состояние инвентаря и оборудования, превышение количественных норм состава учебных групп, правил перемещения их, нехватка мягких матов, отсутствие страховочных средств и т.п.

2. Нарушения в методике обучения: несоблюдение дидактических принципов и правил, грубые отклонения от рациональной технологии и последовательности прохождения учебного материала, отсутствие индивидуального подхода к занимающимся, форсирование подготовки и участие в соревнованиях без должной технической, физической и психологической готовности, неправильное применение приемов страховки.

3. Отсутствующий или неудовлетворительный учебно-педагогический контроль: нарушение санитарно-гигиенических условий, несвоевременный медицинский контроль, не выполнение рекомендаций врача о режиме нагрузок после перенесенной болезни, травмы и иных причин большого перерыва в занятиях.

Каждый занимающийся должен знать о причинах травм и простейших профилактических мерах.

Травмы у неопытных занимающихся могут оказаться следствием переоценки своих возможностей – игнорирования помощи и страховки.

К печальным результатам, как правило, приводит недисциплинированность. Грубым нарушением в этой связи будет самовольный вход в зал, тем более, самовольные упражнения на снарядах.

Обобщая передовой опыт специалистов, можно сформулировать некоторые методические правила предупреждения травматизма при физическом переутомлении и перенапряжении:

- избегать изучения рискованных координационно трудных движений к концу репетиции, на фоне утомления;
- для повышения работоспособности использовать серии хорошо освоенных движений или комбинаций с исключенными из них координационно трудными и требующими больших напряжений элементами;
- не подменять полноценную разминку высокоэмоциональными играми (футболом, баскетболом, гандболом). Дух соперничества, слабоуправляемая эмоциональность игры – благоприятный фон для перенапряжений и травм.

Постановлением министерства спорта и туризма республики Беларусь 6 октября 2014 г. п 61 были утверждены Правила безопасности проведения занятий физической культурой и спортом

1. Настоящие Правила устанавливают требования к безопасности проведения занятий физической культурой и спортом, направленные на создание условий по охране здоровья, предупреждению травматизма, проведению организационно-профилактических мер обеспечения безопасности занятий физической культурой и спортом.

2. В целях безопасного проведения занятий физической культурой и спортом организация, в собственности (хозяйственном ведении или оперативном управлении) которой находится физкультурно-спортивное сооружение, спортивный инвентарь и оборудование (далее - организация), организатор спортивных, спортивно-массовых мероприятий (далее - организатор), а также лицо, проводящее физкультурно-оздоровительное мероприятие:

- обеспечивают и проверяют исправность физкультурно-спортивных сооружений, спортивного инвентаря и оборудования;
- осуществляют эксплуатацию физкультурно-спортивных сооружений с учетом требований Санитарных норм и правил «Требования к устройству и эксплуатации физкультурно-спортивных сооружений», утвержденных постановлением Министерства здравоохранения Республики Беларусь;
- обеспечивают соблюдение положения о проведении спортивно-массового мероприятия, правил спортивных соревнований по виду спорта и положения о проведении (регламента проведения) спортивного соревнования;
- организуют проведение занятий физической культурой и спортом с учетом индивидуальных и возрастных особенностей, состояния здоровья лиц, занимающихся физической культурой и спортом;
- проводят с лицами, занимающимися физической культурой и спортом, инструктаж по вопросам безопасности занятий физической культурой и спортом, профилактики и предупреждения травматизма, оказания первой помощи при несчастных случаях;
- создают условия для занятия физической культурой и спортом;
- принимают меры по организации оказания медицинской помощи лицам, занимающимся физической культурой и спортом.

3. Проверка исправности физкультурно-спортивных сооружений, спортивного инвентаря и оборудования осуществляется:

- организацией - ежегодно;
- организатором и лицом, проводящим физкультурно-оздоровительное мероприятие, - перед проведением занятий физической культурой и спортом.

4. В случае неисправности физкультурно-спортивного сооружения, неисправности и (или) отсутствия спортивного инвентаря и оборудования организатор, а также лицо, проводящее физкультурно-оздоровительное

мероприятие, информируют организацию о необходимости ремонта физкультурно-спортивного сооружения, ремонта и (или) обеспечения недостающим спортивным инвентарем и оборудованием.

5. Лица, имеющие медицинские противопоказания, к занятиям физической культурой и спортом не допускаются.

6. Проведение занятий физической культурой и спортом не допускается в случаях:

- отсутствия при проведении спортивных и спортивно-массовых мероприятий медицинского работника и специалиста в сфере физической культуры и спорта, при проведении физкультурно-оздоровительных мероприятий - специалиста в сфере физической культуры и спорта;

- наличия сложных метеорологических условий;

- неисправности физкультурно-спортивного сооружения, спортивного инвентаря и оборудования.

7. В целях безопасного проведения занятий физической культурой и спортом во время проведения спортивных, спортивно-массовых и физкультурно-оздоровительных мероприятий на территорию физкультурно-спортивных сооружений и специально оборудованных мест для болельщиков не допускаются лица, которые имеют при себе бьющиеся предметы, предметы, вес которых превышает 5 килограммов, а также предметы и вещества, определенные Законе Республики Беларусь «О физической культуре и спорте».

Тема 9. Выходы участников спортивно-художественного представления

Выход – это «визитная карточка», заявка участвующего коллектива. Он должен быть оригинальным, выполняться четко, синхронно, геометрически точно. Как правило, выход начинается со стороны восточной беговой дорожки, на которой участники занимают исходное положение. Реже выход начинается с флангов.

Существует несколько основных вариантов выходов. Все они построены на основе учета структуры музыкального сопровождения, чаще всего – марша.

Выход «клином». Движение начинает центральная колонна, а остальные движутся поочередно с отставанием на 4 счета.

Выход «зигзагом». Колонны движутся одновременно, проходя 3–4 линии разметки и смещаясь на 1–2 разметки в сторону, а затем то же, но со смещением в другую сторону.

Выход «ромбами» выполняется сдвоенными колоннами, каждая из которых движется как при выходе зигзагом, но в разные стороны, расходясь и сходясь по ходу движения.

Выход плотным строем на центр поля с последующим разбеганием на точки периметрами, через определенные музыкальные ориентиры.

Выход «дроблением» выполняется движением к центру поля плотным прямоугольным строем (соотношение сторон 1:2) с последующим делением на 2 части и расхождением на полуцентры, затем делением каждого квадрата на 4 части и т.д. На точки участники расходятся на последнюю фразу марша.

Размещение участников на поле может быть обычным (каждый стоит на разметочной кнопке); разреженным (участники в глубину или по фронту стоят через одну кнопку) и плотным (между участниками, стоящими на кнопках, находится еще один человек).

Добиться точности и геометрически правильного построения, и передвижения возможно лишь при наличии разметки на поле (специальные кнопки, устанавливаемые через 2 м в глубину и по фронту).

Тема 10. Вольные упражнения

Практикуются 3 разновидности вольных упражнений: 1 – упражнения типа «зарядки», представляющие собой сочетание различных общеразвивающих упражнений (упоры, выпады, наклоны, махи ногами, повороты и т.п.); 2 – собственно вольные упражнения, выполняемые квалифицированными гимнастами, включающие сложные элементы–стойки, перевороты, сальто и т.п.; 3 – тематические вольные упражнения, включающие движения, отражающие специфику темы (например, имитация движений лыжника, конькобежца, кузнеца, сталевара, кочегара и т.п.).

Вольные упражнения могут выполняться без предметов и с предметами (традиционные гимнастические – обруч, мяч, скакалки, палка, гантели, лента и т.д., и нетрадиционные – веера, сабли, винтовки, искусственные цветы, гирлянды, весла, лыжи и т.д.). Могут использоваться предметы группового использования (шесты, лестница, гимнастическая скамейка, сделанная из алюминиевых сплавов и т.п.).

Форма строя для вольных упражнений может быть различной и может меняться по ходу исполнения, создавая тем самым новый рисунок на поле, позволяющий выполнять иные, характерные для каждой разновидности строя движения. Например, из разомкнутого разреженного строя участники могут, смыкаясь, образовывать плотные колонны, шеренги или диагонали. Оттуда можно образовать круги или концентрические круги. Можно собраться в пары для парных упражнений, в тройки или четверки, пятерки для групповых, пирамидковых упражнений и т.д.

Терминология вольных упражнений строится в соответствии терминологией, принятой в гимнастике.

Требования, предъявляемые к терминологии: прежде всего терминология должна быть доступной, краткой и точной.

Доступность достигается использованием для терминов словарного состава родного языка с учетом правил его словообразования. Вместе с тем в гимнастической терминологии руководствуются и своими правилами для создания терминов. В практике используются условные выражения, смысл которых раскрывается в процессе обучения.

Точность терминологии способствует созданию правильного двигательного представления об упражнении, однозначному толкованию его сущности. Название упражнения должно полностью соответствовать его смысловому содержанию.

Краткость – важное требование терминологии. Чем точнее требуется раскрыть то или иное понятие или упражнение, тем больше слов приходится на это употребить. Стремление подобрать точное название (особенно это касается упражнений на снарядах и вольных упражнений) приводит зачастую к созданию громоздких словосочетаний, которые на практике заменяются более короткими, подчас жаргонными выражениями. Создание кратких терминов предполагает их определенную условность. Кроме того, существует целый ряд правил, позволяющих сократить название упражнений.

Правила образования терминов и применения их

Переосмысление наиболее распространенный способ образования терминов, т.е. придающее существующим общеизвестным словам новое терминологическое значение. Например, слово шпагат – веревочка – используется в гимнастике как термин, обозначающий сед с максимально разведенными ногами. Словом, подъем называется переход из виса в упор, т.е. движение кверху, а словом спад – обратное движение. Смысловое значение этих терминов точно отражает суть упражнения.

Использование корней слов нашло отражение в создании многих терминов. Например, мах, кач, вис, сед, хват и др.

Заимствование иноязычных терминов, которые получили широкое распространение и прочно вошли в гимнастическую лексику. Например, фляк, рондат, пируэт, твист, хотя для каждого из этих элементов есть и «официальное» терминологическое их название. Например, рондат – переворот с поворотом, а фляк (вернее, флик-фляк) – переворот назад.

Использование имени первого исполнителя особо сложного и оригинального упражнения. Такой термин обеспечивает краткость, но содержание упражнения не раскрывает. Поэтому наряду с таким названием существует и терминологическое. Например, термин «Перелет Ткачева» – большим махом вперед перелет назад ноги врозь (упражнение на перекладине или брусках р/в).

Термины статических положений образуются путем названия:

- условий опоры (примеры: стойка на предплечьях, сед на бедре);
- положения тела и его отдельных звеньев (примеры: горизонтальный упор, вис стоя сзади согнувшись).

Термины маховых упражнений образуются с учетом структуры и особенностей движения, например, подъем разгибом, оборот назад прогнувшись.

Термины прыжков и соскоков образуются, исходя из положения тела и действий в фазе полета (примеры: переворот сгибаясь и разгибаясь, прыжок согнув ноги).

Словосложение – создание термина из двух слов, образующих одно составное (примеры: разновысокие брусья, далеко–высокие прыжки).

Применение терминов

Гимнастические термины следует применять с учетом квалификации занимающихся. В занятиях с начинающими пользуются вначале обычным разговорным языком, постоянно заменяя его терминами. Таким образом термины усваиваются вместе с изучаемыми упражнениями. С повышением квалификации спортсменов роль терминов возрастает.

Принято различать термины – общие и конкретные.

Общие термины имеют собирательный смысл. Их используют, как правило, при составлении учебных программ, пособий, когда нет необходимости в точном описании упражнений. Они обозначают общие понятия, например, элемент, комбинация, соединение, или группы сходных упражнений – смешанные упоры и висы, кувырки, круги руками.

Конкретные термины позволяют точно отразить особенности упражнений. Они в свою очередь, подразделяются на основные и дополнительные термины.

Основные термины обозначают целую группу однородных упражнений, указывая на их общий, типичный признак. Примеры: упор, вис, сед, подъем, оборот, кувырок и др.

Дополнительные термины раскрывают особенности каждого конкретного упражнения, указывая на:

- способ выполнения (махом, силой, прыжком, разгибом, переворотом);
- направления движения (вперед, назад, наружу, налево);
- условия опоры (на предплечьях, на голове, на коленях, на спине);
- характер исполнения (медленно, расслабленно, пружинно, рывком);
- конечное положение, если оно необычно (подъем разгибом в седы ноги врозь, сальто назад в шпагат);
- последовательность действий, если упражнение сложное, состоящее из нескольких составляющих (подъем с перемахом, выпад с наклоном и поворотом туловища).

Основные термины могут превращаться в дополнительные в тех случаях, когда они раскрывают не главные признаки упражнения, а лишь уточняют их (переворот – переворотом, поворот – с поворотом, присед – приседая).

Некоторые основные термины и без дополнительных могут содержать исчерпывающую информацию (мост, крест, упор или вис на перекладине).

Правила условных сокращений

Для краткости названия упражнений принято не указывать, опускать целый ряд общепринятых деталей движений и отдельных положений:

- ноги вместе, прямые, носки оттянуты, руки прямые – положения, характерные для гимнастического стиля исполнения упражнений;
- руки вниз – в исходных положениях;
- ладони внутрь – при положении рук вниз, вперед, вверх и назад, а также ладони книзу при положении руки в стороны;
- пальцы рук вытянуты и прижаты – если нет опоры и хвата;
- дугами вперед – при обозначении направления движения при поднимании рук вверх и опускании их вниз;
- нога – при махах, перемахах, шаге, выставлении на носок;
- спереди – при положении в упоре или вися переднею стороной тела к опоре или снаряду;
- вперед и в одноименную сторону при выпадах и перемахах;
- поднять, опустить – при движении рук или ног;
- туловище – при наклонах;
- хват сверху – как наиболее удобный и распространенный;
- конечное положение – если оно является обычным для обозначаемого упражнения;
- поперек – для положения на брусках и бревне как наиболее свойственных на этих снарядах;
- продольно – для положений на коне с ручками, брусках разной высоты и перекладине.

Термины упражнений

Стойка – положение стоя на всей стопе. Основная стойка (о.с.), может отличаться от строевой различным положением рук, что оговаривается, (например, о.с., руки на голову, (на поясе, в стороны и т.п.)). Сомкнутая стойка, стойка ноги врозь, узкая стойка, широкая стойка, стойка правой. Скрестная стойка правой (левой), стойка на коленях, стойка на правом колене. При выполнении стоек на носках добавляется слово «на носках».

Сед – положение сидя без дополнительной опоры руками: сед, сед ноги врозь, сед согнув ноги, сед углом, сед в группировке, сед согнувшись, сед согнувшись с захватом, сед на пятках, сед, согнув ноги скрестно.

Упор – положение при котором есть опора руками и плечи находятся выше точек опоры: упор присев, упор лежа, упор стоя, упор сидя, упор стоя на

коленях, упор стоя на левом колене, правую назад, упор лежа сзади, упор лежа на предплечьях, ноги врозь, упор лежа на бедрах, упор сидя углом, ноги врозь, упор лежа боком, упор присев сзади.

Присед – положение на носках согнутых ног: присед, полуприсед, круглый полуприсед, присед на одной, другую вперед, то же, но с захватом, полуприсед на всей ступне с полунаклоном («старт пловца»).

Выпад – широкий шаг со сгибанием выставленной ноги: выпад правой, выпад вправо, выпад назад, выпад левой вправо, глубокий выпад (нога сзади на носок).

Наклон – сгибания тела в тазобедренных суставах с полной амплитудой: наклон касаясь, полунаклон, наклон прогнувшись, наклон назад в стойке на коленях, наклон назад прямым телом, наклон с захватом, наклон влево.

Тема 11. Сольные номера

Характерной особенностью современных спортивно-художественных представлений является их высокая насыщенность по содержанию. Наряду с массовыми номерами, в них включаются различные спортивные номера в исполнении сильнейших спортсменов и номера представителей разных видов искусства. Вставными номерами они называются потому, что их выступление происходит на фоне огромной массы участников. Они как бы вставляются режиссером в эту массу. Успех вставных номеров в массовых спортивно-художественных представлениях зависит не только от их содержания и качества исполнения, но от их подачи на фоне огромной массы участников.

Среди спортивных номеров наиболее характерными являются: выступления представителей спортивной и художественной гимнастики, акробатов, батутистов, борцов (как классических видов, так и восточных), боксеров, фехтовальщиков, конников, выступления на различных конструкциях и специальных снарядах и т.п. Часто в массовые спортивно-художественные представления включаются различные по содержанию и характеру эстафеты, например, туристов, пожарников или детские, военизированные, комические и пр.

Главной режиссерской задачей при постановке вставных спортивных номеров является оригинальность их подачи в сочетании с демонстрацией высокого спортивного мастерства солистов.

Самыми популярными из вставных спортивных номеров являются упражнения на разных по своей сложности и назначению снарядах и конструкциях. Речь идет не только о стандартных, всем знакомых гимнастических и акробатических снарядах (перекладина, брусья, конь с ручками, брусья разной высоты, гимнастическое бревно, батуты, гимнастические колеса, подкидывающие доски и др.), но и о специально разработанных для конкретного представления снарядах и конструкциях, которые задают определенный контекст выполнению упражнений спортсменами.

Если режиссером ставится задача показать высокое спортивное мастерство исполнителей, то для этого, как правило, используются стандартные гимнастические или акробатические снаряды. Однако, в этом случае всегда возникает проблема их установки на поле стадиона. Это типично, например, для такого зрелищного снаряда, как перекладина.

Снаряды и конструкции, которые специально разрабатываются для представления, имеют, как правило, несколько иную задачу, а именно: как

можно оригинальнее и неожиданнее показать действия спортсменов в необычных для них и зрителей условиях. Здесь для режиссера главное подача номера, а не сложность упражнений.

Отличительная особенность подобных конструкций - простота в производстве, небольшой вес, удобство транспортировки к месту действия и достаточная прочность установки на поле стадиона. В качестве материала для изготовления этих конструкций обычно применяются трубы из алюминиевых сплавов или тонкостенные стальные трубы.

Ниже представлены традиционные направления в разработке конструкций для вставных спортивных номеров.

Первое - это увеличение высоты и изменение формы стандартных гимнастических и акробатических снарядов. В конструкциях подобного типа неизменной остается только главная рабочая часть снаряда, например, гриф у перекладины, жерди у брусьев, ручки у коня и т.п., а все остальные детали конструктивно переделываются и решаются с учетом оригинальной формы всей конструкции, веса, высоты и прочности установки на поле во время выполнения упражнения.

Второе направление - создание комбинированных снарядов, когда в одном блоке соединяются несколько гимнастических снарядов.

Третье направление можно считать наиболее оригинальным конструктивным решением вставного спортивного номера, при котором построение самой конструкции происходит на глазах у зрителей в ходе развертывания действия. В этом случае придумывается такой предмет для выполнения массовых упражнений, который при переходе от массового номера к вставному используется как отдельный модуль или деталь в построении конструкции. Вовремя же перестроения на поле выносят и монтируют недостающие детали конструкции.

Возвращаясь к общей характеристике вставных номеров, кратко отметим, что из номеров искусства, в массовых спортивно-художественных представлениях наиболее часто используются хореографические (танцевальные) номера, классический балет и цирк. Здесь выбор режиссером того или иного номера, как правило, связан с тематическим решением задуманного эпизода в целом, усиливая его образное решение через синтез спорта и искусства.

Тема 12. Фонирующие упражнения

Фонирующие упражнения представляют собой вспомогательные действия, которые призваны оттенить основное выступление солистов, в роли которых могут быть высококвалифицированные спортсмены. В некоторых случаях, особенно на крупных праздниках, создается специально фонирующая группа, в задачу которой входит создание своеобразного «аккомпанемента» для всех участвующих коллективов.

Фонирующая группа впервые появилась в празднике открытия VII Спартакиады. Само название - фонирующая группа – подчеркивает, что она выполняет в представлении роль второго плана, поддерживая главное действие на арене стадиона цветом, рисунком, движением. Однако она может выступать и в главной роли. Это случается, если представление начинается с действий фонирующей группы и на ней выстраивается первый эпизод, например, пролог. Далее, в зависимости от замысла режиссера, она может уйти с поля, поменять предмет, костюм, а в нужный момент снова появиться перед зрителями, но уже в новом качестве.

Количество участников фонирующей группы и ее состав зависят от условий и режиссерского замысла.

В современных массовых спортивно-художественных представлениях фонирующая группа способствует:

- созданию пластического образа спектакля в целом, особенно если она включена в действие от начала и до конца представления;
- укрупнению масштаба отдельного эпизода, если основное действие выполняет солирующая группа, которая слишком малочисленна для стадионной площадки;
- образному решению отдельного эпизода;
- удешевлению представления в целом, особенно, если фонирующая группа действует в течение всего представления.

Практика показывает, что как бы интересно и оригинально ни был задуман сам вставной номер, он может не получиться, если режиссер-постановщик не знает, что при этом делать с участниками массового номера, находящимися на поле стадиона. Поэтому увязка действий участников вставного и массового номеров является для режиссера важнейшей задачей в решении общего замысла эпизода. Здесь должны быть учтены и различная степень подготовленности участников, и наиболее логичное их взаимное расположение, и вопросы выделения из массы главного действующего лица, т.е. участников вставного номера. А если еще учесть, что многие вставные номера связаны с использованием различных конструкций и спортивных снарядов, то весьма существенными становятся и вопросы монтажа с другими частями представления.

При разработке композиционно-постановочного плана режиссер-постановщик, выделяя в общей композиции участников вставных номеров, должен также точно определить роль и задачи участников массового номера. Именно в этой части эпизода роль участников массового номера резко меняется: из главного действующего лица они превращаются во второстепенное, уступая роль солиста участникам вставных номеров. При этом, несмотря на то, что количество участников массового номера, может в десятки, даже в сотни раз превышать число солистов, они должны располагаться в общей композиции и действовать так, чтобы, с одной стороны, не отвлекать внимание зрителей на себя, а с другой - в меру дополнять солирующую группу, создавая тем самым общую гармонию действий на поле.

Роль участников массового номера в подаче вставных номеров в принципе похожа на роль фонирующей группы в массовых спортивно-художественных представлениях. Действуя на втором плане и создавая фон для вставного номера, участники массового номера, как правило, имеют очень простые построения, как по рисунку, так и по композиционному решению.

С точки зрения композиционного решения фон для вставного номера может быть двух видов: общий и частный.

Общий фон обычно создается для вставного номера в целом. Наиболее часто встречающиеся разновидности этого фона: односторонний прямолинейный фон; двухсторонний прямолинейный фон; трехсторонний и четырехсторонний прямолинейные фоны; круговой открытый фон; круговой закрытый фон.

Частный фон создается для отдельных групп, а иногда и для каждого участника вставного номера. Чаще всего здесь используются круговые открытые и закрытые построения.

В отдельных случаях участники массового номера образуют одновременно и общий, и частный фон.

Если данная часть эпизода требует образного решения, то роль участников массового номера меняется. Рисунок их построения и действия становятся органически связанными с главным действующим лицом - участниками вставного номера, т.е. создается единое образное действие, в котором все участники объединены общей задачей. Рисунок построения участников массового номера в этой композиции зависит от образа и чаще всего бывает тематическим.

Поскольку рисунок построения участников массового номера в этой части эпизода, как правило, остается постоянным, то вопрос его разработки в общей композиции тесно связан с вопросами монтажа массового номера со вставным и вставного номера с финалом.

Иногда переход от массового номера к вставному происходит достаточно просто. Композиция рисунков построения массового номера как бы сама выводит на вставной номер.

Однако в большинстве случаев при разработке даже простых по исполнению рисунков общего фона, не говоря уже о более сложных - тематических, переход требует глубоких, коренных изменений в композиции массового номера. Особенно это необходимо, когда для вставного номера на поле выносятся конструкции, спортивные снаряды или вставной номер исполняется в тематическом построении. В этом случае не обойтись без применения приема возврата к исходному построению. Поэтому режиссеру надо вначале разрушить последний рисунок массового номера, перестроив участников в исходное построение, а затем только, используя известные приемы - составление рисунка по частям или расстановку участников по контуру - выстраивать необходимый для этой части эпизода рисунок.

Тема 13. Поточные упражнения, пирамиды

Появление этого вида массовых упражнений тесно связано с практикой подготовки массовых представлений. Свое название они получили вследствие специфического характера выполнений движений большой массой людей. Наиболее зрелищны поточные упражнения в сомкнутых построениях. Выполняются они в шеренгах, колоннах и кругах из различных исходных положений: стоя, сидя, на коленях, лежа и др.

В поточных упражнениях применяются очень простые движения головой, руками, туловищем или всем телом, например, поднятие и опускание прямых или согнутых рук, наклоны, приседания и т.п. Однако эти движения выполняются не одновременно всеми участниками, как это делается в вольных упражнениях, а последовательно, с некоторым отставанием каждого следующего участника по ходу движения потока. Импульс потока может быть задан участникам, стоящим на фланге или в центре построения.

Если участники стоят в колонне по одному и направляющий начинает ритмично (на счет) выполнять наклоны влево и вправо, а все остальные, стоящие в затылок, будут с некоторым отставанием повторять его движения, то возникнет впечатление винтообразного движения. Это поточное упражнение называется "винт".

Если же участники стоят в одной шеренге и выполняют по тому же принципу наклоны вперед - назад или приседания, то создается волнообразное движение. Такое поточное упражнение называется "волна".

Значительно легче выполнять поточные упражнения в различных сцеплениях. Участники могут, например, положить руки на плечи друг друга, сцепиться за локти, кисти и т.д. Сцепления не только облегчают выполнение поточных упражнений, но и позволяют четче, красивее показать целостный рисунок движения. Особенно впечатляют поточные упражнения с такими предметами, как обруч, фонирующий флажок, шарф, лента, стяг и др.

Поточные упражнения могут выполняться не только внутри конкретной колонны, шеренги или круга. Впечатление потока может быть создано путем последовательного исполнения одних и тех же движений многими шеренгами, колоннами или концентрическими кругами. В этом случае появляется возможность создать такие яркие образы, как "бушующее море", "колосющаяся пшеница", "распускающийся цветок", "лучистое солнце" и др.

Очень эффектны поточные упражнения на специальных конструкциях. В истории массовых представлений широкую известность получили красочные композиции поточных упражнений на таких конструкциях, как "Белорусская ваза", "Спираль", "Кубок", «Земной шар - цветок», «Кремль», «Фонтан», «Хлопковая коробочка», «Веер», «Цилиндр» и др. Огромный вклад

в создание конструкций внесли известные режиссеры А.А.Губанов и Г.Б.Рабиль.

По мнению специалистов «Белорусская ваза» и сегодня является наиболее совершенной и эффектной конструкцией. Она использовалась во многих праздниках, включая Всесоюзные парады на Красной площади, Спартакиады народов СССР, Олимпийские Игры в Москве, Всемирные Фестивали молодежи и студентов, Игры Доброй Воли, региональные Игры за рубежом. Она побывала более чем в двадцати странах и везде имела огромный успех. Секрет этого успеха кроется как в гармоничных пропорциях самой конструкции, так и в достаточно большом числе степеней свободы в движениях участников на каждом из ее ярусов даже при условии полного их заполнения. Иначе говоря, на «Белорусской вазе» участники, выполняющие поточные упражнения, могут делать более разнообразные движения и с большей амплитудой, чем на других конструкциях, что существенно усиливает зрелищность выступления.

Большое значение в поточных упражнениях (в том числе и на конструкциях) имеет подбор цвета костюмов участников. Используя здесь контрастные или дополняющие друг друга цвета, можно значительно украсить упражнение.

Тема 14. Тематические и геометрические построения

В массовых спортивно-художественных представлениях роль построений и перестроений очень велика. Они организуют участников, составляют основу композиции представления и являются тем средством, которое позволяет наиболее широко и контрастно раскрыть возможности массы участников как единого целого.

Построение - это взаимное расположение участников на поле стадиона. Различные построения отличаются по характеру строя и содержанию рисунка.

По характеру строя построения могут быть разомкнутые и сомкнутые. Первые применяются, главным образом, в массовых упражнениях типа зарядки, пирамидковых упражнениях, упражнениях с групповым предметом, на выходах и уходах, а вторые - преимущественно в поточных упражнениях, в финале, на выходах и уходах.

По содержанию рисунка построения делятся на тематические и нетематические (простые). К тематическим относятся такие, рисунок которых несет определенный смысл - "звезда", "солнце", "самолет", эмблема спортивного общества и др., а также различные цифры, лозунги. Нетематическими считаются построения в виде различных геометрических фигур - квадрата, прямоугольника, ромба, круга или их сочетаний (квадрат, вписанный в круг, круг, вписанный в ромб и т.п.).

Различных вариантов построения участников бесчисленное множество. Задача режиссера найти такое, которое отвечало бы его замыслу. Факторами, определяющими выбор построения, являются:

- вид массового упражнения (вольные, поточные или пирамидковые);
- предмет, выбранный для выполнения упражнений, его форма и возможности;
- конструкции и спортивные снаряды, включенные в представление;
- специальные вставные номера (сольные и групповые выступления сильнейших спортсменов, различного рода эстафеты и пр.);
- тема и идея представления.

Построения сами по себе не могут выразить ничего, кроме того, что они непосредственно изображают своим рисунком. Однако без них невозможно выстроить массовое представление. Это своего рода опорные вехи композиции, в которых начинается действие и через которые оно развивается. Поэтому, как выразительное средство, построения рассматриваются в связи с перестроениями.

Перестроения - это передвижения участников из одного построения в другое. Они очень эмоциональны, так как связаны с перемещениями огромной массы людей. Красочное перестроение всегда вызывает восторг у зрителей, особенно в момент появления нового рисунка.

В массовом спортивно-художественном представлении выделяют:

- перестроения как упражнение;
- перестроения переходные или монтажные.

В первом случае они являются неотъемлемой частью массовых упражнений и вводятся режиссером для усиления действий массы или более полного использования возможностей предмета.

Для перестроений, выполняемых как упражнение, характерны следующие особенности:

- незначительная амплитуда передвижения участников;
- подчиненность их как действия основному упражнению (они всегда выполняются на музыку массовых упражнений и являются их частью);
- четкость и красочность рисунка в момент исполнения.

Характерными особенностями монтажных перестроений являются:

- самостоятельность их как действия (они выполняются на специально подобранную музыку);
- большая амплитуда передвижения участников по всему полю.

Подобные перестроения имеют место при построении тематических рисунков, при переходах от одной части представления к другой, при построении финала и ухода участников.

Тема 15. Художественный фон

Художественный фон или «живой экран», представляет собой огромную мозаичную картину, элементами которой являются сидящие на трибуне стадиона участники с набором двусторонних двуцветных флажков размером 50 x 50 см. Из этих флажков и составляются различные картины, которые помогают раскрыть тему выступления, оттенить действие участников на поле, отвлечь на себя внимание зрителей во время различных вспомогательных действий на поле – перестроений, выноса и заполнения конструкций и т.п.

Художественный фон может играть и сольную партию, освещая определенные события целой серией взаимосвязанных картинок. На художественном фоне можно выполнять поточные упражнения. Участники фона должны располагаться в строгом равнении и знать свои постоянные координаты – № колонки и ряда. В соответствии с подготовленными художником картинами для показа каждый участник располагает личной карточкой (программой), в которой указываются его координаты, нумерация картин и цвет флажка для каждой из них.

Руководство действиями художественного фона может осуществляться визуально, когда на противоположной трибуне участникам показывают на специальном табло номер предполагаемой для демонстрации картины и по установленному сигналу режиссера, например, по взмаху красным флагом, участники раскрывают флажок нужного цвета, который указан в личной карточке рядом с номером картины. По другому сигналу, например, по взмаху белым флагом, участники убирают флажки.

Звуковое руководство фоном по микрофону осуществляет режиссер.

При таком управлении фоном можно использовать многие приемы, «оживляющие» картины, делающие их динамичнее, зрелищнее, эффектнее.

Ниже приводятся некоторые приемы показа картин:

- вибрирующие движения одной рукой натянутого флажка (колыхание);
- поочередное поднимание и опускание флажков, начиная с фланга или середины фона (волна);
- быстрое переворачивание флажка на другую сторону (перевертка);
- быстрое переворачивание и возвращение обратно флажка (блик);
- поднимание вверх отдельных частей картины (рельеф).

Возможны и другие приемы показа, например, поочередное, по буквам написание какого-либо слова. В этом случае участники должны пометить в своей карточке эту очередность цифрой и в соответствии с ней открывать флажок.

В отдельных случаях, когда способом мозаики изобразить точно картинку невозможно, например, портрет, изготавливают рисованное панно и,

обозначив координаты каждого флажка, раздают их участникам, места которых соответствуют этим координатам.

Для выполнения поточных упражнений на фоне костюм участников должен быть многоцветным (грудь, спина и рукава разного цвета). Тогда движения будут лучше просматриваться.

Тема 16. Упражнения на специальных конструкциях

Приоритет использования специальных металлических высотных конструкций для массового номера принадлежат белорусским режиссерам. На Всесоюзном параде физкультурников 1945 г. делегацией Белоруссии было продемонстрировано упражнение на многоступенчатом круглом постаменте, который через год превратился в знаменитую «Белорусскую вазу». Впоследствии создавались и другие формы конструкций, которые имели вид Кургана Славы, Кремлевской башни, Земного шара, кубка.

Такие конструкции очень эффектны, когда заполняются большой группой участников, выполняющих, на них характерные «поточные» упражнения. Подобные конструкции, как правило, используются в финальной части праздников.

Использование таких конструкций связано с рядом проблем (трудности с выносом их на центр поля из-за большого веса, с обеспечением безопасности участников, находящихся на высоте до 10 м).

Тема 17. Упражнения на гимнастических снарядах

Упражнения на снарядах применяются не часто, т.к., во-первых, стандартные снаряды довольно громоздки, тяжелы. И собрать нужное количество их довольно сложно. В качестве брусьев, например, могут использоваться шесты, соединенные попарно. Если поднять один шест, получаются брусья разной высоты.

Основное назначение снарядов – использование их в спортивной гимнастике как видов многоборья. В соревнованиях мужчин – четыре снаряда (перекладина, брусья, кольца, конь с ручками, в соревнованиях женщин – два снаряда (брусья р/в, бревно).

На перекладине возможно выполнение статических, силовых и маховых упражнений. Причем две первые группы упражнений предназначены для начинающих гимнастов.

Начальная подготовка на перекладине предполагает освоение простейших упражнений на низкой перекладине, среди которых смешанные висы и упоры: вис стоя, вис присев, вис лежа, висы завесом одной и двумя, вис согнувшись сзади, упор ноги врозь. К начальной подготовке также относятся подъемы переворотом на низкой и высокой перекладинах, перемахи одной из упора в упор ноги врозь, простейшие повороты с перемахом одной, обороты, соскоки и др.

На брусьях выполняются: размахивание в упоре; стойка на плечах; кувырок вперед согнувшись из седа ноги врозь; подъем разгибом из упора на руках; подъем махом вперед; подъем махом назад; соскок махом вперед (углом); соскок махом вперед с разноименным поворотом кругом (в сторону жердей); соскок махом назад.

Одной из специфических особенностей упражнений на кольцах является подвижная опора, обусловленная конструкцией этого гимнастического снаряда. На кольцах могут выполняться статические положения, силовые перемещения, маховые движения. Простейшими статическими упражнениями являются: вис, вис согнувшись, вис прогнувшись, упор.

Все упражнения на коне делятся на маятникообразные и круговые. В числе первых перемахи, круги одной (одноименные и разноименные) и скрещения (прямые и обратные). Маятникообразные движения носят колебательный характер и выполняются вокруг сагиттальной оси, а сами движения протекают в лицевой (фронтальной) плоскости. Большинство круговых движений представляют собой перемахи двумя сомкнутыми ногами,

выполняемые по круговой траектории в горизонтальной плоскости с вращением тела вокруг продольной оси.

В упражнениях на коне различаются следующие фазы опоры руками: двухопорная фаза, когда опора выполняется двумя руками, одноопорная фаза, когда гимнаст опирается на одну руку.

Брусья разной высоты – женский вид гимнастического многоборья. Наличие двух разновысоких жердей позволяет гимнасткам исполнять большой объем упражнений начальной подготовки: простые и смешанные висы и упоры, висы на согнутых ногах, равновесия, перемахи, круги, маховые упражнения сходные с некоторыми упражнениями мужчин на перекладине. Успех в технической подготовке на этом виде многоборья требует от гимнасток разносторонней физической и функциональной подготовленности. Основная нагрузка падает на мускулатуру рук и плечевого пояса. Большого внимания требует укрепление мышц брюшного пресса.

Содержание упражнений на бревне в общем–то не отличаются оригинальностью. Большинство упражнений – передвижения, повороты, прыжки, акробатические и танцевально–хореографические элементы заимствованы из вольных упражнений. Специфика в выполнении движений на жестко ограниченной опоре (10 см) и достаточно большей высоте, что сопряжено с большим эмоциональным напряжением (действие защитного рефлекса) и требует высокоразвитых функций равновесия, вестибулярной устойчивости, проприоцептивной и тактильной чувствительности.

Передвижения: ходьба на носках, приставным, скользящим, переменным шагом, с полуприседанием, бег в различных вариантах, шаг польки; сочетания ходьбы с танцевальными шагами и движениями рук в разных плоскостях и направлениях.

Повороты выполняются на носках выпрямленных или слегка согнутых ногах с соблюдением требований к осанке. Все повороты выполняются с выпрямленным туловищем, что уменьшает момент инерции тела, при вращениях облегчая сохранение динамического равновесия. Начинаются повороты с дистальных (отдаленных от опоры) звеньев тела.

Прыжки. Простейшие виды прыжков используются как связующие движения или способы передвижения. Прыжки высокой степени сложности повышают коэффициент трудности всей композиции упражнения.

К прыжкам, выполняемым на месте относятся прыжок двумя, прогнувшись, толчком двумя со сменой (или двойной сменой) положения ног, прыжок «кольцом», подбивной прыжок и т.п. Прыжки с продвижением, в

отличие от вышеназванных, как правило, направлены вперед–вверх, вдоль бревна. Наиболее сложны далеко–высокие прыжки и прыжки с поворотами.

На открытии XXII Олимпийских игр в Москве в 1980 г. использовались комбинированные снаряды, собранные на стальной раме и позволяющие использовать их в качестве перекладины и брусьев разной высоты.

Тема 18. Уходы участников спортивно-художественного представления

Завершение выступлений является столь же важной частью, как и все предыдущее. Выполненный неорганизованно уход может испортить впечатление от самого удачного выступления.

Наиболее простой способ ухода – перестроение или смыкание участников в плотное построение или в отдельные группы и четкое движение в марше к выходу со стадиона, одновременно или в определенной последовательности. В зависимости от особенностей стадиона, количества ворот на нем и расположения участников на поле.

Если в финале выступления было смысловое построение, то уход может сопровождаться сохранением рисунка, пока участники в установленном порядке продвигаются к воротам стадиона.

Возможно и специальное смысловое построение для ухода, например, в виде ракеты, корабля или самолеты. В этом случае уход можно начать после соответствующей изображенному построению команды – «На старт!», «От винта!», «Полный вперед!».

В практике бывают случаи, когда финальное действие одновременно становится и уходом участников с места действия.

Однако главная задача ухода - быстро и организованно, не нарушая общего темпо-ритмического рисунка представления, эвакуировать участников с места действия. При этом композиция ухода тесно связана с рисунком финала представления и зависит от количества, размера и расположения входных ворот на арене стадиона.

По своему рисунку уход может быть симметричным или асимметричным (относительно центральной трибуны). При симметричном построении ухода участники покидают поле в двух противоположных от центра направлениях; при асимметричном - все участники уходят в одном или нескольких направлениях. Движение при этом может осуществляться либо кратчайшим путем прямо по зеленому полю к выходным воротам, либо по беговой дорожке в обход поля. Все зависит от композиции начала следующего по порядку эпизода представления, если речь идет об отдельном массовом эпизоде.

Уход обычно осуществляется в сомкнутых колоннах. Перестроение участников из финального рисунка в сомкнутые колонны для ухода должно быть предельно простым и выполняться очень быстро и организованно. Количество таких колонн определяется композицией финала и числом выходных ворот.

Например, для ухода имеется только двое ворот, расположенных симметрично слева и справа от центральной трибуны. Чтобы перестроить

участников описанного выше эпизода из финального построения "звезда" в сомкнутые колонны для ухода, достаточно разделить рисунок вертикально па две симметричные равные части и перестроить участников в колонны. В результате с каждой стороны от центра, где находится конструкция финального номера, может получиться по три разных (в зависимости от выполняемой в финале роли) группы участников.

Первая группа - участники, стоящие в лучах "звезды". Они могут перестроиться в колонны для ухода, например, смыканием к 18-й линии точек по вертикали. Получится по одной колонне в построении 10 x 32 человека слева и справа от конструкции.

Вторая группа - участники, стоящие в кругах вокруг конструкции. Перестраиваясь, они могут образовать с каждой стороны по две колонны 4x16 человек каждая. Их удобнее расположить слева и справа от колонн первой группы.

Третья группа - участники, выполнявшие упражнения на конструкции. Мужской состав этой группы должен остаться у конструкции для выноса ее с поля. Женский состав, спустившись с конструкции, может образовать две колонны с каждой стороны в построении 5x10 человек каждая. Их целесообразно поставить в затылок колонн второй группы участников.

В результате этого перестроения, которое выполняется бегом одновременно всеми участниками финала, образуются две большие колонны, стоящие по обе стороны от конструкции лицом к воротам для выхода. Фронт каждой колонны - 20 человек. Если ширина ворот позволяет, то участники покидают поле в этих построениях все одновременно, а если нет, то сначала выходят участники первой группы, затем - второй и третьей. Конструкция выносится сразу за пределы арены. В случае, если размеры ворот не позволяют этого сделать, то ее кратчайшим путем выносят с поля и ставят на место, специально отведенное для нее на арене.

Чтобы уход не показался зрителям слишком серым и затянутым, перестроение в сомкнутые колонны и сам уход участников финала выполняются на фоне или под прикрытием какого-либо хорошо организованного красочного действия. Иногда для этой цели привлекают знаменосцев, количество которых зависит от замысла режиссера-постановщика.

Многие режиссеры-постановщики очень умело используют знаменосцев в своих композициях. Вводя их в действие в начале и сохраняя на арене до конца представления, они с их помощью решают многие задачи монтажа и художественного оформления отдельных эпизодов и представления в целом.

Как правило, в финале опытные режиссеры располагают группы знаменосцев либо на углах зеленого поля, либо на виражах по внутренней

бровке беговой дорожки, либо в центре каждого сектора. Уход в этом случае начинается с движения знаменосцев. Двигаясь в колонну по одному навстречу друг другу по внутренней бровке беговой дорожки, они постепенно, словно занавесом, с двух сторон закрывают поле. Одновременно с движением знамен уходят с арены участники, стоящие на беговой дорожке, расходясь от центра в свои ворота.

Знаменосцы своим рисунком движения и цветом сразу же привлекают внимание зрителей. В свою очередь, участники финала, продолжая аплодисментами приветствовать зрителей и скандировать лозунги, ориентируются на действия знаменосцев и начинают готовиться к уходу. Например, они перестраиваются в сомкнутые колонны только тогда, когда знаменосцы сойдутся у центральной линии и полностью закроют их с двух сторон поля, а начинают движение на уход - лишь когда знаменосцы, выполнив прочес, начинают расходиться в разные стороны в направлении своих ворот.

Таким образом, введение хорошо организованного и красочного действия (знаменосцев) организует и сам уход участников с арены. Рисунок движения знаменосцев, его строгая симметричность, точность и яркость становятся доминантой в восприятии зрителями действия в целом, что делает уход участников представления более интересным и эмоциональным.

Тема 19. Предметы, конструкции, снаряды, используемые в спортивно-художественных представлениях

Стремление авторов спортивных праздников «оторваться от земли» – перейти от плоскостных рисунков к вертикальным – привело их в разные годы к созданию оригинальных сооружений, которые с большим успехом использовались и продолжают использоваться при подготовке массовых выступлений.

От простого щита, поднятого несколькими участниками над головой и расположившимся на нем спортсменом, до многоярусной высотной конструкции, именуемой «Белорусской вазой» – таков путь инженерной мысли художников и режиссеров-постановщиков спортивных представлений. Некоторые из этих сооружений служат простым каркасом для «появления» больших вертикальных букв или символов, другие, типа «вазы», могут предстать огромным цветком, хлопковой коробочкой, земным шаром, цветущим деревом, расписным кубком, изящной спиралью, мощным, фонтаном и т.д. Сама конструкция во время действия полностью прикрывается телами располагающихся на ней участников, которые выполняют поточные упражнения, находясь при этом в самых разнообразных исходных положениях (сидя, лежа, в различных висах, в том числе – завесой вниз головой).

Из спортивных снарядов в программах праздников чаще всего используются все виды гимнастического многоборья, а также батуты и мини-батуты.

Спортивная гимнастика может быть представлена как с помощью портативных приспособлений (например, гимнастическая палка превращается в низкую перекладину, а два шеста – в параллельные брусья), так и с помощью доставки на место действия настоящих гимнастических снарядов. Модели конструкций этих снарядов должны обладать повышенной устойчивостью, так как все растяжки и крепления в условиях выступлений устанавливать некогда и негде, поэтому внешний вид снарядовой гимнастики в таких условиях не совсем современен. Кроме того, появление и последующее исчезновение с места событий одного или группы снарядов – довольно трудоемкая процедура. Экономя время и силы участников, художники-конструкторы иногда предлагают к использованию сварные металлические платформы, в которые вмонтированы несколько снарядов одновременно. Таким образом становится возможна демонстрация, например, упражнений на параллельных и разновысоких брусьях, на перекладине, на коне – махи с пневматическими опорами, а вынести эту конструкцию на поле стадиона потребуются только один раз. При таких конструкторских решениях разнообразие видов

упражнений и оперативность вспомогательных действий повышают зрелищность данного номера программы.

Использование в массовых представлениях батутов и мини-батутов всегда является украшением праздника. Зрелищные возможности этого вида спорта весьма широки – этому способствуют динамичность и амплитуда прыжков над сеткой, разнообразие вариантов расположения батутов (в том числе – пирамидой, «надстраивая» их один над другим) и, особенно, синхронность действий нескольких участников.

Кроме этого, весьма эффектным выглядит включение в программы спортивных праздников двигательных композиций с использованием цирковой аппаратуры. Огромные качели, лопинги, ренские колеса, воздушная гимнастика – все это не только уместно для демонстрации на спортивных сооружениях, но и открывает новые возможности для творческой фантазии авторов спортивных спектаклей.

Тема 20. Сценарно-режиссерский замысел

Первоосновой любой творческой деятельности, в том числе художественной, является замысел, в котором автор четко программирует конечный результат. Зарождение замысла и его воплощение, т.е. весь творческий процесс создания художественного произведения, зависит не только от личности автора, но и от специфики того или иного жанра (вида) искусства, и в каждом случае осуществляется по определенной технологии.

В настоящее время разработать сценарно-режиссерский замысел массового спортивно-художественного представления труднее, чем его поставить. Объясняется это возросшим уровнем культуры и ожиданий зрителей, уровнем самого жанра, специфичностью выразительных средств, а главное - сложностью творческого процесса создания сценария.

Приступая к созданию массового представления на стадионе, режиссер-постановщик должен найти ответы на три вопроса, которые в основном определяют конечный результат постановки, а также конкретизируют направление творческого процесса: 1. Что я буду ставить? 2. Как я буду ставить? 3. С кем я буду ставить?

Ответ на первый вопрос включает идейно-тематическую основу представления и его жанр. Второй вопрос раскрывает постановочное режиссерское решение представления в целом и отдельных его эпизодов, художественное и музыкальное оформление. Третий касается участников представления (количество, пол, профессиональный состав, принадлежность к организациям, уровень подготовленности и пр.), а также возможностей использования так называемых вставных номеров, различных по содержанию, характеру и жанру.

Являясь результатом коллективного труда, массовые представления на стадионе требуют высокой ответственности и самостоятельности в творческой деятельности каждого члена режиссерско-постановочной группы. Поэтому определение ее состава (главный художник, музыкальный руководитель, главный балетмейстер, режиссеры-постановщики отдельных эпизодов и номеров) становится еще одним делом первостепенной важности для главного режиссера-постановщика.

Решение всех названных вопросов на стадии рождения сценарно-режиссерского замысла приводит к единству все элементы, все узлы того необычайно сложного художественного произведения, каким является массовое спортивно-художественное представление на стадионе.

Идейно-тематическая основа сценарно-режиссерского замысла.

Тематика массовых спортивно-художественных представлений, как правило, тесно связана с жизнью страны, ее прошлым и настоящим,

важнейшими событиями в области внутренней и внешней политики, достижениями, юбилейными датами, проведением крупнейших международных форумов, включая Олимпийские Игры, Универсиады и т.п. Таким образом, если говорить о выборе темы для массового спортивно-художественного представления на стадионе, то в этом нет проблемы. Тема всегда конкретна, т.к. отражает определенные события в жизни общества. Проблема в другом - в глубине решения отражаемых в теме событий. А здесь уже в силу вступают особенности жанра, требующие очень масштабного образного раскрытия темы. Важно, чтобы сама тема массового спортивно-художественного представления была адекватна возможности ее образного решения и отражала бы наиболее существенные, масштабные события и явления в жизни общества. Практика показывает, что чем масштабнее взятая тема, тем активнее участвует главный герой представления - масса - в ее образном решении.

Если тема отражает определенные жизненные явления, события, факты, то идея - это их авторская оценка, главная мысль, позиция автора, пронизывающая все эпизоды и номера, являющаяся как бы стречем, благодаря которому представление становится единой, логически законченной композицией. В массовом спортивно-художественном представлении может раскрываться несколько тем, но идея всегда должна быть одна. Идея и темы неразрывно связаны друг с другом и вместе составляют идейно-тематическую основу представления.

Массовые спортивно-художественные представления на стадионе тяготеют к широким обобщениям темы и ее образному решению, а логика развития действия, расстановка эпизодов и номеров, отбор содержания осуществляются в основном на уровне идеи представления

Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла

Идейно-тематическая основа - это только одна из сторон творческой деятельности режиссера-постановщика, связанная со сценарной частью замысла. Работа здесь в основном направлена на отбор содержания, расстановку смысловых акцентов в отдельных эпизодах и представлении в целом. Другая, не менее важная составная часть замысла, - его постановочная основа, которая в деятельности режиссера-постановщика в конечном итоге завершается принятием постановочного решения.

Постановочное решение - воплощение в действие идейно-тематической основы замысла с оптимальным использованием выразительных средств, специфики и возможностей жанра.

Если для режиссера театра исходным началом для принятия постановочного решения является выбранная им пьеса, то для режиссера-постановщика массовых спортивно-художественных представлений на

стадионе такой первоосновы просто не существует. Ему самому или в содружестве со сценаристом приходится ее создавать.

Для спортивного режиссера принятие постановочного решения, т.е. ответ на вопрос "Как я буду ставить?", является наиболее ответственным этапом в его работе над постановкой. Тем более, что ответить на него не просто, особенно в жанре массовых спортивно-художественных представлений на стадионе, где действует особый герой - масса, где выразительные возможности смыслового решения ограничены, а повторы противопоказаны.

Если тематическая основа сценарно-режиссерского замысла часто определяется социальным заказом на массовое представление со стороны его организаторов, то отбор содержания, постановочное решение и идейная основа представления остаются задачей режиссера-постановщика. Только он - специалист, в совершенстве знающий специфику и владеющий всеми возможностями жанра, может успешно решить эту сложную задачу.

Постановочная основа сценарно-режиссерского замысла неразрывно связана с его идейно-тематической основой. Более того, тема и идея должны стоять над постановочным решением.

С другой стороны, работая над идейно-тематической основой замысла, например, отбирая содержание для воплощения в действие той или иной темы и расставляя смысловые акценты в эпизодах или представлении в целом, режиссер-постановщик каждый раз как бы пропускает все отобранное через призму постановочных возможностей жанра. И здесь нередко бывает так, что оригинальная сценарная мысль не поддается воплощению в действие, т.к. не может быть выражена главным героем постановки - массой участников. И в этом случае режиссеру приходится отказываться от задуманного и продолжать поиск.

Тема 21. Изучение архивных документов и планирование спортивно-художественных представлений

В жизни каждой страны, каждого народа есть особые даты, которые заставляют задуматься, вспомнить прошлое, которые связаны с планами и мечтами о будущем.

Сценарий историко-художественного представления в празднике-юбилее города создается, как правило, на историко-документальной основе, что, с одной стороны, роднит его с праздниками общественно-политическими, с другой – открывает его постановщикам широкие возможности в использовании самых разнообразных средств художественной выразительности, жанров, видов и форм искусства. Такой праздник сложен по своей структуре и несет ряд ярко выраженных функций. Главная из них – познавательная, связанная с историчностью темы. Она активизирует и нравственно-психологическую функцию, воспитывающую чувство патриотизма, любви к своему городу, ответственности за его дальнейшую судьбу, к которой каждый горожанин причастен своими делами.

У каждого города своя биография, свои славные страницы истории. Чем дальше в глубь времен уходят ее вехи, тем значительнее видится нынешней день города.

Автор сценария спортивно-художественного представления одновременно закладывает в драматургию и режиссерское видение. Поэтому нередко режиссеры сами сочиняют сценарий либо подробно оговаривают с драматургом сценарный план. Он становится четкой основой сценария, если определяет сценарно-режиссерский ход. Кажется, не вызывает сомнений, что ход праздника-юбилея города может быть отмечен крупнейшими историческими датами. Но за каждой из них стоит событие, и его надо показать, а не просто рассказать о нем. Поэтому первым этапом работы становится отбор исторических фактов, который решают два момента: значительность события и возможность его театрализовать (показать средствами массового зрелища).

Театрализованное представление на историческую тему предполагает использование разнообразных выразительных средств, направленных в совокупности на раскрытие режиссерского замысла номера, эпизода, представления в целом – яркого и точного выявления сверхзадачи массового действия под открытым небом.

Ряд закономерностей определяют особенности подхода к созданию сценария и его последующего воплощения:

- 1) изучение крупнейших событий жизни города;
- 2) историко-литературное исследование как основополагающий этап, предшествующий творческому процессу создания сценария;

- 3) составление хроники исторических событий;
- 4) отбор и подробное изучение наиболее значительных из них;
- 5) сочинение оригинальных текстов – прозы и стихов;
- 6) определение композиционных частей представления и единого режиссерского приема монтажа в решении каждой из них (сценарно-режиссерский ход).

Тема 22. Сценарный план спортивно-художественного представления

План-сценарий - официальный документ в подготовке спортивно-художественного представления. Его разрабатывает автор сценарно-режиссерского замысла представления, а утверждает организация, проводящая празднество, т.е. заказчик. В своем содержании он несет две основные функции: творческую и организационную. План-сценарий 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.

Главный режиссер-постановщик после утверждения плана-сценария начинает детальную разработку замысла, а заказчик получает возможность приступить к целенаправленной организаторской деятельности по подготовке представления.

Функции плана-сценария определяют его форму и содержание. Как правило, он состоит из трех частей.

В первой части дается подробное описание арены стадиона, где будет происходить представление. Обязательно указывается разметка основной сценической площадки. Более подробно описывается трансформация арены, непосредственно связанная с замыслом постановки.

В этой же части дается краткая характеристика конкретных особенностей арены стадиона, ее возможностей, которые могут быть использованы в постановке отдельных эпизодов. Указывается также художественное оформление арены (фактически дается только идея, требующая дальнейшей разработки). Все это очень значимо для режиссерско-постановочной группы и организаторов празднества, чтобы как можно яснее представить и понять сценарно-режиссерский замысел представления.

Во второй части кратко, но достаточно ярко, излагаются идейно-тематическая и постановочная основы сценарно-режиссерского замысла, идея пластического решения, особенно, если для этой цели вводится фонирующая группа, а также основы музыкального и художественного решения постановки. Как уже отмечалось, в плане-сценарии наиболее подробно раскрываются главные - ударные эпизоды, на которых держатся идейно-тематическая и постановочная основы представления. Эта часть нередко иллюстрируется эскизами самых важных для восприятия замысла фрагментов представления.

Третья часть плана-сценария, хотя и излагается обычно в виде приложений, имеет очень большое значение в подготовке представления, особенно для организаторов. К сожалению, многие авторы сценарно-режиссерского замысла упускают эту часть плана-сценария, чем создают дополнительные трудности и себе, и заказчику. Более того, по полноте и

точности изложения этой части плана-сценария можно судить о глубине и качестве разработки сценарно-режиссерского замысла самим автором. Ведь только, если автор сам ясно представляет, как все будет, он может дать ответ на очень важный для организаторов вопрос: "Что для этого нужно?". Ответ именно на этот вопрос и дается в третьей части плана-сценария в виде трех приложений:

- 1) предварительный расчет участников представления (поэпизодно);
- 2) предварительный расчет основного оборудования и инвентаря;
- 3) предполагаемый состав главной режиссерско-постановочной группы.

Все это дает возможность произвести предварительную экономическую оценку представления, принять наиболее объективное решение и спланировать работу по подготовке представления.

Таким образом, представляя план-сценарий на утверждение, главный режиссер-постановщик фактически уже знает почти весь состав главной режиссерско-постановочной группы.

После утверждения плана-сценария начинается активная работа по осуществлению постановки. Деятельность главного режиссера-постановщика в этот период проходит по двум основным направлениям.

Во-первых, продолжается творческая работа по детальной разработке плана-сценария, конечным результатом которой является создание композиционно-постановочного плана представления. Его разрабатывают: главный режиссер-постановщик (композиционно-постановочный план представления) и режиссеры-постановщики отдельных массовых эпизодов (композиционно-постановочные планы эпизодов). Одновременно начинается активная работа главного режиссера-постановщика с членами режиссерско-постановочной группы - главным художником, музыкальным руководителем, главным балетмейстером, режиссерами-постановщиками отдельных эпизодов. Разъяснение плана-сценария, уяснение идейно-тематической и постановочной основ сценарно-режиссерского замысла, постоянные взаимные советы и обсуждение содержания композиции представления и отдельных эпизодов, способствуют не только повышению качества и художественного уровня самого представления, но и открывают широкий фронт работ для творческой и организаторской деятельности членов режиссерско-постановочной группы.

Во-вторых, главный режиссер-постановщик начинает заниматься организаторской деятельностью. Одной из важнейших задач этого периода является создание, так называемого, штаба праздника. Его работа протекает под руководством начальника штаба в тесном взаимодействии с главным режиссером-постановщиком и другими членами режиссерско-постановочной группы. Штаб праздника отвечает за всю организационную работу по обеспечению представления реквизитом, конструкциями, костюмами, а также

организацию репетиций, перевозку участников к месту проведения праздника и пр. Работа штаба в подготовке массового спортивно-художественного представления на стадионе очень обширна, трудоемка и имеет свою специфику.

Тема 23. Композиционно-постановочный план спортивно-художественного представления

Спортивно-художественное представление на стадионе очень динамичны и выразительны. Большая масса участников, направляемая режиссером, всегда имеет определенное лицо. В зависимости от замысла он может изменить ее форму, перестраивая участников из одного рисунка в другой, придать ей определенный характер, меняя темп и ритм движения, а если необходимо, то внезапной трансформацией костюмов или появлением у участников какого-либо цветного предмета изменить ее цвет и т.п. Все это позволяет максимально использовать поистине безграничные возможности участников в поисках ярких образных решений.

Вместе с тем, работа с участниками, требует особого подхода в методике постановки представления и репетиционной работы. Здесь перед режиссером-постановщиком всегда стоят две главные проблемы: а) расстановка участников на поле стадиона в каждом новом фрагменте действия; б) монтаж этих фрагментов в единую законченную композицию.

Задумать какой-нибудь рисунок построения или очень интересный переход из одного рисунка в другой еще недостаточно для того, чтобы исполнить это на репетиции с участниками. Каждое действие участников, какое бы оно ни было по сложности, должно быть предварительно рассчитано и логически увязано в общей композиции представления в схемах, на бумаге, а затем только практически осуществлено на репетиционных площадках.

Таким образом, в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе, помимо плана-сценария, появляется необходимость еще в одном важном документе, который решал бы поставленные задачи. В практике этот документ получил название композиционно-постановочного плана представления.

Композиционно-постановочный план есть схематическое решение формы представления, определяющей его содержанием. Он включает необходимое для данной постановки количество схем, выполненных в соответствующем масштабе, которые раскрывают структурное решение отдельных массовых номеров, эпизодов и представления в целом. На схемах композиционно-постановочного плана с точностью до одного участника изображаются рисунки построений, в которых происходит действие, а также намечаются пути перехода участников из одного рисунка в другой, т.е. перестроения, которыми действие развивается и объединяется в целостное, законченное представление.

Композиционно-постановочный план разрабатывается режиссером-постановщиком и необходим ему для проведения репетиций. Без него управлять огромной массой участников, особенно при построении различных рисунков на поле, просто невозможно.

Разрабатывать рисунки построения участников на бумаге, а затем переносить их на поле стадиона позволяет разметка сценической площадки. Без нее нельзя подготовить современное массовое спортивно-художественное представление. Разметка нумеруется по первым линиям точек горизонтально (слева-направо) и вертикально (снизу-вверх). Получается система координат, с помощью которой можно легко определить местонахождение любого участника на поле стадиона.

Разметка поля с системой координат, перенесенная в масштабе на лист бумаги, дает возможность режиссеру-постановщику точно располагать участников в нужном ему рисунке построения и находить наиболее рациональные пути перемещения участников при разработке перестроений. Разметка помогает и участникам хорошо ориентироваться на поле во время репетиций и самого представления.

Тема 24. Технология разработки тематического и нетематического начала спортивно-художественного представления (эпизода, номера)

Начало массового эпизода включает в себя следующие действия участников: а) занятие места сосредоточения для выхода (входные ворота на арену, беговая дорожка, углы поля, сектора и пр.); б) выход с места сосредоточения на сценическую площадку (поле стадиона); в) занятие исходного построения для массового номера.

При разработке начала эпизода режиссеру приходится решать, как творческие, так и технические задачи. Творческие задачи определяются содержанием и постановочным решением начала эпизода. Особое значение здесь приобретает выход участников, который может быть простым или сложным по выполнению, выразить через тематические построения и другие действия участников определенный замысел режиссера или представлять собой просто красочное зрелище. При этом, чтобы сразу привлечь внимание зрителей, он всегда должен быть оригинальным по композиции, эмоциональным по характеру исполнения, хорошо художественно оформленным.

В ряде случаев на долю начала эпизода выпадают и более сложные задачи. Например, начало может выполнять роль пролога представления. Тогда оно, как правило, включает не одно, а несколько действий, которые содержанием и логикой развития выражают определенную авторскую мысль, связанную с идейно-тематической основой замысла представления в целом.

В техническом плане перед режиссером-постановщиком здесь стоит только одна задача - организованно, без лишней суеты расставить участников в исходном построении для начала массового номера. Это выполняется в основном двумя способами: а) разбеганием, при котором каждый участник, выбирая кратчайший путь, бегом занимает свое место на точке; б) перестроением, когда участники занимают свои места в исходном построении организованно, по специально разработанной программе передвижения.

Технологию разработки композиционно-постановочного плана начала эпизода рассмотрим в следующей последовательности: а) на примере разработки нетематического начала эпизода применяя прием обратного действия; б) на примере разработки тематического начала эпизода.

Разработка нетематического начала. Прием обратного действия

Для знакомства с технологией разработки начала приемом обратного действия разберем наиболее типичный пример - начало эпизода, которое в практике называется "выход дроблением".

Суть его заключается в том, что колонна участников с места сосредоточения (беговой дорожки) выходит на поле в построении сомкнутого квадрата, например, 32 x 32 человека. В центре поля участники

останавливаются и квадрат дробится на четыре равные части, которые симметрично расходятся от центра. Так, из одного большого квадрата образуется четыре: 16×16 человек каждый. Эти четыре квадрата вновь останавливаются, и теперь дробление происходит одновременно уже в четырех квадратах. Получается 16 квадратов 8×8 человек каждый. Новое дробление - и уже 64 квадрата 4×4 человека каждый. Вновь остановка и вновь дробление: на поле 256 квадратов 2×2 человека. Наконец, последнее дробление - и участники эпизода занимают свои точки в исходном построении массового номера. Успех этого выхода в значительной мере зависит от уровня строевой подготовки участников, синхронности и точности их действий в момент дробления и передвижения квадратов.

Для того, чтобы выход дроблением был ясен и понятен, описание его сделано в той последовательности, в которой его выполняют участники. И, на первый взгляд, действительно все ясно, и кажется, что нет особых причин, которые могли бы нарушить этот выход или сделать его невыполнимым. В действительности это не так. Дело в том, что, разбирая выход дроблением по ходу действия участников, мы не в состоянии точно указать места остановки квадратов после каждого дробления. А без этого начало эпизода выполнить невозможно. Ведь если даже один из квадратов встанет не на свое место, все перестроение нарушится, и участники запутаются. Поэтому для режиссера очень важно точно определить места остановок квадратов после каждого дробления.

На практике это делается следующим образом. Вначале участники расставляются на свои точки в исходном построении массового номера, затем их смыкают по фронту и в глубину. Получается сомкнутый квадрат в центре поля. Далее участников поворачивают кругом и, не изменяя строя, выводят на место сосредоточения (беговую дорожку), где снова поворачивают кругом. Теперь колонна готова для начала эпизода.

При разработке начала эпизода применяя прием обратного действия выполняется следующая последовательность: берем заготовку-схему с нанесенным на нее исходным построением участников массового номера 32×32 человека. Каждых четырех человек, стоящих на своих точках, поворачиваем лицом друг к другу и соединяем в центре между точками, на которых они стояли. Этим мы точно определим места дробления 256 квадратов. Далее каждые четыре квадрата в построении 2×2 человека соединяем между собой в центре. Получаем точно места дробления 64 квадратов. Снова соединяем по четыре квадрата и находим места дробления 16 квадратов 8×8 человек. Эти квадраты вновь соединяем по четыре в центре их расположения получаем места дробления 4 квадратов 16×16 человек. И, наконец, эти последние объединяем между собой в центре поля в один квадрат 32×32 человека.

Таким образом, используя прием обратного действия, нам удалось не только точно определить места остановок, где должно происходить дробление квадратов, но и одновременно решить задачи монтажа начала эпизода с массовым номером. При этом, несмотря на постоянное изменение рисунка во время перестроения дроблением, участники получают возможность очень точно и организованно выйти на свои точки в исходное построение для массового номера.

Содержанием тематического начала, как правило, являются различные тематические построения участников, которые своим рисунком выражают определенную мысль в зависимости от задачи, решаемой режиссером-постановщиком.

Наиболее распространенной и простой задачей тематического начала является показ принадлежности выступающего коллектива к тому или иному спортивному обществу, предприятию, к той или иной профессии, виду или роду войск и т.п. С этой целью в тематическое начало включаются построения участников в виде различных эмблем, значков и других символов, по которым зрители сразу узнают, кто перед ними выступает. При этом режиссер может запланировать выход участников прямо в тематическом построении или же вывести их на поле обычным способом, а затем на глазах у зрителей построить тематический рисунок. Каждый из этих вариантов начала имеет определенную специфику в технологии разработки.

Пример 1. Начало эпизода, в котором выход осуществляется тематическим построением. Прием составления рисунка по его частям.

Технология разработки начала, в котором выход происходит тематическим построением, должна разворачиваться в следующей последовательности:

1 -й шаг - Определить исходное построение участников для выполнения массовых упражнений и нанести его на схему.

2-й шаг - Произвести анализ и расчет тематического рисунка.

3-й шаг - Найти оптимальный вариант построения отдельных частей рисунка с учетом наиболее рациональных путей передвижения участников из разомкнутого строя (исходного построения) в сомкнутый - тематический рисунок.

4-й шаг - Вывести тематическое построение в место сосредоточения (беговая дорожка) для начала выхода.

Пример 2. Начало эпизода, в котором тематическое построение следует после выхода. Прием построения рисунка - расстановка участников по контуру.

Это более сложный вариант начала эпизода. В этом случае само построение тематического рисунка, а также выход и перестроение из тематического рисунка в исходное построение для массового номера,

становятся одинаково важными в оценке композиционного решения начала эпизода.

При разработке композиции начала эпизода, в котором тематическое построение следует после выхода, алгоритм действий режиссера должен быть следующим:

1-й шаг - Разработка тематического построения из исходного построения для выполнения массового номера.

2-й шаг - Разработка построения для выхода из тематического построения.

Технология разработки этого варианта тематического начала эпизода в принципе та же, что описана в примере 1. Добавляется только разработка еще одного действия участников: перестроения из тематического рисунка в колонну для выхода.

В практике сложились три основных способа построения тематического рисунка после выхода: 1) заполнением контура рисунка путем выбегания участников одновременно из нескольких симметрично расположенных входных ворот на арену стадиона; 2) соединением отдельных симметричных частей рисунка, используя выход колонн одновременно с нескольких мест сосредоточения в зависимости от количества этих частей; 3) перестроением из разомкнутой или сомкнутой колонны.

Первый вариант наиболее простой по исполнению, но достаточно эффективный с точки зрения восприятия его зрителями. Эффект достигается тем, что из бегущей и, казалось бы, совершенно неорганизованной массы людей на глазах у зрителей вдруг появляется точно выстроенный, да еще хорошо узнаваемый всеми рисунок. Однако секрет здесь в абсолютной организованности этого простого действия и правильной расстановке участников в колоннах для выхода в местах сосредоточения (входные ворота).

Второй способ применяется в тех случаях, когда рисунок тематического построения можно расчленить на несколько равных симметричных частей, удобных для выхода.

Третий способ построения тематического рисунка осуществляется из разомкнутой или сомкнутой колонны. Когда построение рисунка происходит из разомкнутой колонны, для режиссера и участников это просто. Они уже знают, как это делать, т.к. разомкнутая колонна, как правило, является тем исходным построением для массового номера, из которого ранее выстраивался контур тематического рисунка.

У режиссера здесь появляются другие задачи, связанные с выбором самого выхода. Нужно предусмотреть, чтобы участники, завершая выход, оказались точно в нужном разомкнутом построении.

Тема 25. Разработка массового номера

Успех массового номера определяется умением режиссера-постановщика использовать в полной мере возможности главного действующего лица - массы участников в решении своего замысла. При этом замысел и его постановочное решение во многом зависят от уровня физической подготовленности участников, их двигательной культуры в целом. С этим связано и использование в массовых композициях различных по форме, цвету и характеру предметов.

Известно, что композиции, выполняемые с индивидуальным предметом и, особенно, без предмета, требуют более высокой культуры движений участников. Ведь здесь точность и согласованность действий массы зависят от каждого конкретного участника. Не случайно, наибольший успех подобные композиции имеют тогда, когда их выполняют гимнасты высокой квалификации.

Применение в композиции группового предмета значительно снижает требования к уровню двигательной подготовки участников. Это объясняется, во-первых, тем, что групповой предмет как бы связывает несколько участников между собой, заставляя каждого выполнять движения в заданном темпе и ритме. Во-вторых, сам групповой предмет, его величина, форма, цвет и т.п. отвлекают внимание зрителей от участников, оставляя незамеченными допускаемые ими погрешности в движениях. Вот почему при недостатке времени и сравнительно низкой двигательной подготовленности участников выгоднее отдавать предпочтение групповому предмету.

Композиция массового номера отличается от всех других частей эпизода. Построения и перестроения, являясь основой композиции, в массовом номере приобретают дополнительное значение. Здесь они органически связаны с главным действием участников - массовыми упражнениями и составляют часть их содержания.

На выбор рисунка построения в массовом номере оказывают влияние следующие обстоятельства:

- а) состав и принадлежность выступающего коллектива;
- б) вид массового упражнения (специфика вольных, поточных и пирамидковых упражнений требует определенного характера строя и, следовательно, соответствующего рисунка построения участников);
- в) предмет, с которым выполняются массовые упражнения, его форма, цвет, конструктивные возможности и пр.

В композиции массового номера очень важно обеспечить простоту и логичность переходов от одного рисунка построения к другому. Каждый

новый рисунок должен как бы вытекать из предыдущего, не нарушая общей гармонии массовых упражнений.

Количество построений и перестроений в массовом номере зависит от замысла и составляет обычно не менее 5-6, включая исходное построение.

Основным приемом разработки композиционно-постановочного плана массового номера является прием прямого действия, в соответствии с которым режиссер-постановщик разрабатывает композицию начиная с исходного построения и до конца номера.

При разработке композиции массового номера с групповым предметом необходимо отметить следующие моменты. Во-первых, каждый групповой предмет должен иметь свой порядковый номер, а каждый рисунок в композиции - свое название. Это облегчает разработку композиционно-постановочного плана и способствует взаимопониманию между режиссером и участниками во время репетиций. Во-вторых, при выборе рисунков построений необходимо учитывать постановочные возможности выбранного группового предмета. Например, для композиции с таким громоздким предметом, как пятиметровая лестница, требуются простота и четкость рисунков построений, их строгая прямолинейность. В-третьих, в композиции массового номера должны решаться задачи монтажа со следующей частью эпизода.

Для технологии разработки композиционно-постановочного плана массового номера с индивидуальным предметом или без предмета характерно изменение структурной единицы. Если в начале композиции структурной единицей построения рисунка является каждый участник или небольшая группа, то, по мере развития действия, эта структурная единица, как правило, увеличивается: режиссер-постановщик при переходе к каждому новому рисунку объединяет участников во все большие группы.

Обобщая практический опыт разработки композиционно-постановочного плана массового номера, можно сделать следующее заключение. Несмотря на огромное разнообразие рисунков построений участников массового номера, их возможно свести к двум основным разновидностям: рисунки прямолинейного и рисунки дугообразно-кругового характера. Следовательно, композиция массового номера строится либо целиком на прямолинейных рисунках построения, либо на дугообразно-круговых, либо на тех и других одновременно.

Главными вехами композиции массового номера всегда являются построения, в которых происходят определенные, заранее планируемые действия участников. Переменой рисунков, т.е. перестроениями, осуществляется развитие основного действия номера - массовых упражнений. Рисунки построений фактически делят массовый номер на отдельные фрагменты, органически связанные между собой перестроениями.

Успех массового номера, зависит от содержания отдельных его фрагментов и композиционного решения в целом.

Тема 26. Технология разработки финала спортивно-художественного представления

Каждый эпизод в представлении и представление в целом имеют заключительную часть. В нее входят финал и уход участников.

Финал - завершающая, кульминационная точка в художественном, смысловом, пластическом и эмоциональном решении основного действия. В спортивно-художественных представлениях финалы отличаются массовостью, красочностью, тематической направленностью и эмоциональностью.

В крупных по масштабу представлениях в финале может быть занято до 10-15 тысяч человек. Подобная массовость достигается тем, что, например, в главном финале, т.е. финале представления, помимо участников массового номера заключительного эпизода, задействуются и участники других массовых эпизодов, а также художественного фона, если он имеет место в представлении. Финал же отдельного эпизода значительно скромнее, т.к. он строится в расчете только на участников данного эпизода.

Нередко для финалов дополнительно готовятся, так называемые, финальные номера. Количество участников этих номеров зависит от их назначения и решаемых задач. Например, если в задачу финального номера входит построение тематического рисунка или в финале задумано выполнение поточных упражнений на конструкциях типа "Ваза", "Винтовая пирамида" и др., то количество участников финального номера может достигать внушительной цифры. Естественно, такое большое число дополнительно вводимых в действие участников существенно влияет на композиционное решение финального действия в целом.

В ряде случаев участниками финальных номеров становятся представители отдельных видов спорта или искусства. Здесь количество участников значительно меньше, но по своей значимости эти номера не уступают более массовым и требуют не меньшего внимания при разработке композиции финала в целом.

Красочность финального действия достигается общим рисунком построения огромной массы участников, цветовой гаммой костюмов и разнообразным реквизитом - знаменами расцветивания, фонирующими флажками, надувными пластиковыми мячами, воздушными шарами, цветными платками, лентами, трансформирующимися предметами и т.п.

Тематическая направленность финала обеспечивается введением в действие тематических построений, мозаичных рисунков, специальных конструкций, способствующих образному решению финала, а также музыкой, цветом, картинами художественного фона.

Массовость и яркость, образность и контрастность действия делают финалы спортивно-художественных представлений очень эмоциональными и впечатляющими.

По характеру действия финалы делятся на два основных вида: статичные и динамичные.

Статичный финал - наиболее распространенный вид финала. Он с успехом применяется в спортивных выступлениях любого масштаба. Характерной для него является фиксация на непродолжительное время построенной участниками композиции в виде пирамиды, мозаичного рисунка, тематического построения и пр. Именно таким действием часто выражается идея финала отдельного эпизода, а то и представления в целом. Иногда в подобные финалы вводятся простые легкие конструкции. Так, например, для построения больших пирамид используются легкие фанерные или дюралевые щиты-площадки различной формы (круглые, квадратные, прямоугольные). Удерживая их на плечах или вытянутых вверх руках, участники могут построить многоярусные пирамиды различной формы и высоты.

Статичные финалы, как правило, не продолжительны.

Динамичный финал с точки зрения разработки сложнее статичного. Он характерен для массовых спортивно-художественных представлений крупного масштаба. Такие финалы обычно включают несколько действий участников, логически связанных между собой определенной идеей. Причем эти действия всегда развиваются с нарастающей силой как в художественном, так и в эмоциональном плане. Динамичный финал по времени продолжительнее статичного. В отдельных случаях он может длиться несколько минут. Естественно, что такие финалы всегда сопровождаются музыкой, которая должна соответствовать теме и характеру происходящего действия, отличаться высокой эмоциональностью и силой звучания.

Разработка финального рисунка имеет свои особенности. Если при разработке рисунка любой другой части композиции, постоянно стоит задача дальнейшего продолжения и развития действия, то при разработке финального рисунка подобной проблемы не существует. В спортивно-художественном представлении финалом основное действие завершается. В связи с этим появляются более широкие возможности как в выборе самого финального рисунка, так и в приемах, способах его разработки. Это объясняется тем, что в финальном рисунке впервые при разработке композиционно-постановочного плана, расстановка участников не связана с исходным построением для массового номера. Для режиссера-постановщика при разработке финала главным становится не продолжение и развитие действия, а логическое, достойное замысла, его завершение.

Опыт показывает, что разработку финального рисунка целесообразно производить в следующей последовательности:

- 1) Определить рисунок построения финала в зависимости от замысла.
- 2) Определить роль и место в этом рисунке основной массы участников, задействованных в финале.
- 3) Разработать наиболее рациональный переход основной массы участников предфинального действия (эпизода) в финальный рисунок.
- 4) Определить порядок введения остальных групп участников, задействованных в финале.

Правильная расстановка участников в финальном рисунке гарантирует организованное, быстрое и даже красивое его построение. Как показывает практика, наиболее выгодным и эффективным способом построения финального рисунка является способ симметричного введения участников по частям рисунка. Рисунок при этом выстраивается как бы волнообразно, начиная от центра, и постепенно заполняя всю арену стадиона.

В практике бывают случаи, когда финальное действие одновременно становится и уходом участников с места действия. Конечно, такой вариант может быть осуществлен только, когда речь идет о финале отдельного эпизода.

Главная задача ухода - быстро и организованно, не нарушая общего темпо-ритмического рисунка представления, эвакуировать участников с места действия. При этом композиция ухода тесно связана с рисунком финала представления и зависит от количества, размера и расположения входных ворот на арене стадиона.

По своему рисунку уход может быть симметричным или асимметричным (относительно центральной трибуны). При симметричном построении ухода участники покидают поле в двух противоположных от центра направлениях; при асимметричном - все участники уходят в одном или нескольких направлениях. Движение при этом может осуществляться либо кратчайшим путем прямо по зеленому полю к выходным воротам, либо по беговой дорожке в обход поля. Все зависит от композиции начала следующего по порядку эпизода представления, если речь идет об отдельном массовом эпизоде.

Уход обычно осуществляется в сомкнутых колоннах. Перестроение участников из финального рисунка в сомкнутые колонны для ухода должно быть предельно простым и выполняться очень быстро и организованно. Количество таких колонн определяется композицией финала и числом выходных ворот.

Тема 27. Разработка художественного фона

В практике подготовки художественного фона выделяется два этапа работы:

1. Предварительный, главной задачей которого является разработка программы действий для каждого участника художественного фона.
2. Основной, включающий всю репетиционную работу с участниками художественного фона.

По времени первый этап значительно продолжительнее второго.

Программа художественного фона обеспечивает безошибочный показ каждым его участником нужного предмета (обычно - фонирующего флажка) или цвета предмета для составления любого рисунка, запланированного сценарием.

Составление программы фона требует не только значительного времени, но и высокой точности. В ее разработке принимают участие художники, режиссеры и, так называемые, расписчики, т.е. люди, которые переносят информацию с рисунков художника на карточки участников фона.

При подготовке программы художественного фона в начале определяется экран фона, т.е. точное расположение его участников на трибуне стадиона. Как правило, экран фона имеет прямоугольную или квадратную форму. Его величина и форма зависят от высоты трибуны (количества рядов) и количества участников. Естественно, чем больше участников, тем полнее можно использовать возможности художественного фона в представлении.

Разметка делается следующим образом. В начале размечаются краской верхний и нижний ряды экрана фона. Отметки на скамейке должны соответствовать ширине фонирующего флажка. Затем натягивают между этими точками длинную веревку и по ней, как по линейке, наносят краской отметки на скамейке каждого ряда, отмечая места участников. Так размечается вся площадь фона, а на первом ряду указываются еще и номера колонн.

Определив размещение участников фона на трибуне стадиона, составляют план их рассадки. На плане клеточкой обозначается каждый участник. Практически получается экран-сетка, где обозначены все участники фона как бы с раскрытыми, но пока бесцветными флажками. Сетка нумеруется: слева - направо, обозначая номер каждой колонны участников, и снизу-вверх, показывая номер участника в колонне. Получается система координат, которая точно определяет местонахождение каждого участника фона. Образец экрана-сетки ксерокопируется или множится типографским способом в количестве, необходимом для изготовления всех картин фона.

При определении места каждого участника удобнее сначала указывать номер колонны, а затем уже номер ряда (т.е. номер в колонне). Такое

подразделение по колоннам удобно и в дальнейшем при организации репетиций.

По мере готовности экрана-сетки начинается работа художника. Именно от его опыта разработки мозаичных рисунков, а также знания возможностей художественного фона зависит роль фона как выразительного средства в конкретном представлении. В этот период художник работает в тесном контакте с режиссером. В начале, следуя сценарию, они вместе определяют степень занятости фона в представлении, т.е. планируют количество рисунков, плакатов, лозунгов, их тематику, движущиеся картины, приемы показа отдельных рисунков и т.п. Когда все эти вопросы решены, художник приступает к практической работе. Она заключается в том, чтобы на экране-сетке не нарисовать, а именно составить рисунок из тех квадратиков, которые имеются на сетке, закрашивая их в нужные цвета. В итоге получаются мозаичные статические рисунки. Их цветовая гамма обычно определяется заранее и соответствует цвету фонирующих флажков.

При разработке движущихся мозаичных рисунков используется принцип, применяемый в мультипликации, т.е. раскадровка движения. Чтобы создать эффект движения на экране фона, оказывается, достаточно даже 3-4-х отдельных, быстро сменяющих друг друга кадров.

Таким образом, если для статического рисунка готовится один кадр-рисунок, то для движущегося - несколько кадров, составляют один рисунок в программе. Иногда таких кадров в рисунке может быть 8-12.

Возможности современного художественного фона не ограничиваются использованием только мозаичных (статических и движущихся) рисунков. Встречаются на фоне и рисованные картины - панно. Появление их вызвано несколькими причинами. Во-первых, не всегда задуманная тема рисунка может быть выполнена мозаикой, особенно, если рисунок очень важный, сложный и требует большой детализации изображения (например, портрет). Во-вторых, рисованные панно по своему качеству и фактуре резко отличаются от мозаичного рисунка, и их иногда специально вводят в программу фона, чтобы разнообразить его, сделать более контрастным и интересным.

Техника исполнения художественного панно не сложна. В начале картина в цвете выполняется на экране-сетке. Затем изготавливаются фонирующие флажки, обычно белого цвета, из которых временно вынимают палочки-древки. Каждый флажок зашифровывается аналогично клеткам экрана-сетки (т.е. по колоннам и местам). Далее флажки раскладываются на полу или большом столе строго по координатам экрана-сетки, и художник по клеткам переносит рисунок с экрана-сетки на соответствующие флажки. Такой способ позволяет выполнять рисунок не только в целом, но и по частям.

Когда определены все рисунки, их кадры и очередность их показа, приступают к изготовлению карточек участников фона. Карточки

изготавливаются из плотной бумаги. Их размер зависит от количества рисунков. На карточке размером 16 x 24 см вполне можно разместить программу для ста картин фона.

Тема 28. Взаимодействие сольных номеров с фолирующей группой

Сольные и групповые (вставные) номера в массовых спортивно-художественных представлениях имеют свои особенности. Решая вполне определенные самостоятельные задачи, связанные с воплощением идейно-тематической основы замысла, они в то же время находятся в прямой зависимости от композиционного решения эпизода в целом. Успех их в равной мере зависит как от собственного содержания и исполнительского мастерства участников, так и от того, насколько умело они вмонтированы и показаны в общей композиции эпизода вместе с участниками массового номера.

В зависимости от решаемых задач сольные и групповые номера в массовых спортивно-художественных представлениях делятся на две группы: нетематические и тематические. Главной задачей нетематических номеров является показ достижений в спорте или искусстве, а тематических - воплощение в действии средствами спорта и искусства определенной авторской мысли сценарно-режиссерского замысла.

При разработке вставных номеров в массовых спортивно-художественных представлениях на стадионе перед режиссером-постановщиком всегда стоит очень сложная проблема подачи номера. Анализ лучших массовых постановок показывает, что эта проблема решается режиссерами двумя основными путями:

- введением в номер оригинальных конструкций, необычных гимнастических снарядов или специально придуманных для этой цели предметов, которые с начала используются в упражнениях участников массового номера, а затем - в сооружении конструкций для вставного номера;
- использованием возможностей участников массового номера в подаче вставных номеров.

Практикой установлено, что первое направление предпочтительно в подаче спортивных номеров, а второе - номеров искусства.

Подача вставных номеров, особенно спортивных, часто связана с дополнительным выносом на поле различных конструкций, снарядов и т.п. Все это создает определенные трудности для режиссера в разработке композиции и сохранении темпо-ритмического рисунка эпизода в целом. Поэтому особый интерес вызывают массовые выступления, в которых основной предмет, выбранный для участников массового номера, позволяет одновременно решить и проблему подачи вставного номера. Это и интереснее, а главное - значительно дешевле.

Не простым делом является разработка тематических вставных номеров, раскрывающих определенные смысловые задачи сценарно-режиссерского замысла. Как показывает практика, подобные номера в спортивно-

художественных представлениях решаются средствами как спорта, так и искусства.

Наиболее частой гостьей в спортивно-художественных представлениях является хореография. Объясняется это ее широкими возможностями в решении различных тематических задач.

Практика показывает, что как бы интересно и оригинально ни был задуман сам вставной номер, он может не получиться, если режиссер-постановщик не знает, что при этом делать с участниками массового номера, находящимися на поле стадиона. Поэтому увязка действий участников вставного и массового номеров является для режиссера важнейшей задачей в решении общего замысла эпизода. Здесь должны быть учтены и различная степень подготовленности участников, и наиболее логичное их взаимное расположение, и вопросы выделения из массы главного действующего лица, т.е. участников вставного номера. А если еще учесть, что многие вставные номера связаны с использованием различных конструкций и спортивных снарядов, то весьма существенными становятся и вопросы монтажа с другими частями представления.

При разработке композиционно-постановочного плана режиссер-постановщик, выделяя в общей композиции участников вставных номеров, должен также точно определить роль и задачи участников массового номера. Именно в этой части эпизода роль участников массового номера резко меняется: из главного действующего лица они превращаются во второстепенное, уступая роль солиста участникам вставных номеров. При этом, несмотря на то, что количество участников массового номера, может в десятки, даже в сотни раз превышать число солистов, они должны располагаться в общей композиции и действовать так, чтобы, с одной стороны, не отвлекать внимание зрителей на себя, а с другой - в меру дополнять солирующую группу, создавая тем самым общую гармонию действий на поле.

Роль участников массового номера в подаче вставных номеров в принципе похожа на роль фонирующей группы в массовых спортивно-художественных представлениях. Действуя на втором плане и создавая фон для вставного номера, участники массового номера, как правило, имеют очень простые построения, как по рисунку, так и по композиционному решению.

Тема 29. Написание сценария спортивно-художественного представления

Сценарий - это литературно-художественная основа постановки предложенного режиссеру к осуществлению спортивно-художественного представления. С чего начинается написание сценария? С отбора нужных сюжетов, а также выразительных и изобразительных средств, которые будут воздействовать на чувства зрителей в процессе восприятия ими представления, и на артистов-спортсменов во время их работы на площадке, то есть с отбора того, что в театре называется предлагаемыми обстоятельствами. Отбор предлагаемых обстоятельств - один из главных законов художественного творчества.

Что же является критерием отбора предлагаемых обстоятельств? Идея - страстный призыв, который пройдет через все спортивно-художественное представление и соединит все эпизоды его единой мыслью, и образное воплощение которой откликнется в душе зрителя нравственным выводом. Откуда берется эта идея? Она рождается из заинтересованного, окрашенного конкретным чувством, отношения режиссера к общественной проблеме, вызвавшей необходимость создания этого спортивно-художественного представления.

Проблема - это противоречие между привычным укладом жизни общества и новой потребностью, которая не согласуется с этим укладом, и которое уже развилось до степени выраженного конфликта, требующего разрешения. Одним из путей разрешения социального конфликта является формирование широкого общественного мнения, чему и служит, как правило, спортивно-художественное представление.

Исследование конфликта на определенном срезе общества, где он наиболее остро проявлен, даст тему будущего спортивно-художественного представления, то есть ту первую ступеньку отбора нужного и отсеечения лишнего, - жизненный материал, на котором будет строиться представление.

Являясь литературным произведением, сценарий заключает в себе все компоненты, присущие драматургии. Здесь действуют все силы драматургической структуры, но выражены они специфическим языком данного жанра.

Ключевые слова: сценарная культура, сценарий, театрализация, культурно-досуговая программа.

На сегодняшний день массовые спортивно-художественные театрализованные представления достигли высокой степени совершенства и представляют собой своеобразный жанр на стыке спорта и искусства.

Накоплен богатый опыт разработки, организации и проведения подобных праздников.

Под сценарием (от итал. *scenario*) понимается план литературного произведения с подробным описанием действия, сюжетная схема, по которой создаются представления в театре, импровизации, балетные спектакли, кинофильмы, массовые зрелища и другие.

Сценарий – это прикладное произведение, которое не предназначено для чтения людьми, участвующими в производстве спектакля или культурно–досуговой программы. В сценарии должно присутствовать последовательное описание сцен, действий, которые надо играть или выполнять.

«Сценарий – это музыка пластических движений, которая является силой, определяющей действующую структуру, образность, стиль и драматургическую основу», – говорил В. Мейерхольд. Именно творческое решение, режиссерское видение многое определяют в создании сценария. Работа над сценарием начинается с того, что Маяковский назвал социальным заказом – с осмысления темы, с поиска наиболее выразительного, оптимального драматургического решения.

В сценарии различают две самостоятельные части: описательную (ремарка) и речевую.

В теории и практике массовых зрелищ сложились представления о сценарии как о подробной литературной разработке содержания театрализованного праздничного действия, о программе воспитательного воздействия, способе фиксации будущего единого действия представления во всем объеме выразительных средств, переводе вербального на аудиовизуальный язык искусства, документе планируемых событий праздника, синтетическом элементе драматургии, воплощающем те или иные явления социальной жизни.

Являясь литературным произведением, сценарий включает в себе все компоненты, присущие драматургии.

Здесь действуют все силы драматургической структуры, но выражены они специфическим языком данного жанра. Экспозиция, конфликт, кульминация приобретают здесь специфические черты, где конфликтность существует не в результате контрдействия и противоборствующих сил, а в монтажном соединении.

Через сценарий красной линией должна идти основная тема, цементирующая как сценарий, так и все произведение в целом.

Сценарий – литературное произведение, имеющее две основные особенности. Во-первых, оно адресовано очень узкому кругу читателей: руководству, режиссеру, оператору, светотехнику. Во-вторых, автор сценария должен помнить, что оно предназначено для режиссера, который должен иметь ясное представление о том, что он будет ставить.

Сегодня мы сталкиваемся с таким явлением, когда сценарием называют план проведения совещания, заседания или конференции. Это разные понятия, и они не взаимозаменяемы.

По своей структуре сценарии различных культурно-досуговых программ, спортивно-художественных представлений и театрализованных представлений имеют принципиальное различие, но по технологии их создания имеют одну основу. В любом сценарии должны присутствовать тема и идея, цель, задачи, режиссерский замысел, жанр и стиль. Жанр – понятие, задающее сценаристу метод работы, стиль, способы разрешения конфликтов и т. д.

Режиссерский замысел оформляется в режиссерский сценарий. В нем к литературному сценарию добавлены описания режиссерских проработок:

- характеристика действенного пространства: сцены, игровой площадки, зрительного зала (содержание и месторасположение декораций и сценографии);

- описание схемы движения людей и предметов (направления входов и выходов персонажей и участников, направления движения декораций и предметов; моменты начала и окончания движения; перемены местоположения действий; мизансцены и их перестроение и пр.);

- характеристика звукового оформления (содержание, место включения, уровень громкости);

- характеристика светового оформления (содержание, моменты изменений световой картинки);

- характеристика персонажей и их действий (характер пластики и речи, действенные задачи, костюмы);

- жанровые, темпоритмические, стилистические рекомендации по манере актерской игры;

- предполагаемые действия участников (реакция аудитории: аплодисменты, возгласы и пр.; передвижение участников в пространстве);

- временной регламент события (продолжительность эпизодов и фрагментов, общая продолжительность программы).

При составлении сценария массовых физкультурно-спортивных представлений многое зависит от правильного композиционного построения всех его частей. Поэтому все средства, составляющие содержание выступления, должны логически сочетаться между собой с учетом последовательного нарастания эмоционального и зрелищного эффекта. Начало должно быть интересным, необычным и четким, а финал – захватывающим и особенно эффектным.

Тема 30. Монтажный лист спортивно-художественного представления

Монтажный лист – это составная часть режиссерской документации. Режиссерская запись монтажного развития театрализованного действия во времени и пространстве.

Это своеобразное графическое изображение спортивно-художественного представления, в котором 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 указываются следующие позиции: Номер по порядку; Время (хронометраж). Эпизод; Действие на сцене (название номера, реплики диктора или ведущих «от» и «до»). Участники (перечень исполнительских сил: коллективы, ансамбли, солисты, ведущие, реальные герои). Выходы и уходы (момент и направления выходов и уходов исполнителей). Аккомпанемент (музыка, шумы и звуковые эффекты: характер сопровождения – «живое» или фонограмма). Оформление (занавес, задник, станки, реквизит и т. п.). Свет. Проекция (кино, слайды и т. п.). Костюмы. Примечания. На основе монтажного листа создаются музыкальная световая партитура.

Монтажный лист важен и необходим в работе не только режиссера, но и других участников представления. Данный документ помогает в работе операторов, администраторов и артистов, потому что в нем отражены важные моменты представления. Ориентируясь на монтажный лист, а не на сценарий, участники представления имеют ясное представление о переходах в эпизодах, ни пугаясь новых декораций или изменений в освещении.

Приступая к проведению сводных репетиций, главный режиссер разрабатывает монтажный план представления, где указывается последовательность опорных сигналов и соответствующих им действий разных групп участников, команд обслуживания и служб стадиона в процессе представления. Этот документ необходим не столько самому главному режиссеру, сколько его помощникам - ведущему режиссеру, режиссеру, отвечающий за выход и уход участников с арены, режиссерам художественного фона и фонирующей группы, начальнику тыла и всем службам стадиона. Без монтажного плана стадион не согласится проводить ни сводную и генеральную репетиции, ни само праздничное представление.

Тема 31. Организация спортивно-художественного представления

В практике сложилась определенная иерархическая структура организации массовых спортивно-художественных представлений.

Высший уровень в этой структуре образует Организационный Комитет, который создается при проведении очень масштабных, прежде всего, международных спортивных и других форумов. В него входят представители государственной власти, различных организаций, ведомств и фирм, чья помощь необходима при проведении данного мероприятия. В Оргкомитете также представлены руководители отдельных творческих и технических программ, в том числе, церемоний открытия и закрытия праздника. Председателем Оргкомитета обычно становится человек, обладающий достаточно большой властью и авторитетом.

Следующий уровень организации, подчиняющийся Оргкомитету, образует штаб подготовки массового спортивно-художественного представления, который возглавляет начальник штаба. Штаб начинает свою работу с момента утверждения Оргкомитетом сценарного плана. Его кадровый состав зависит от масштаба проводимого праздника, причем, как показывает практика, успех работы штаба зависит не от количества работников, а от их профессиональной компетентности в соответствующих сферах деятельности.

В отдельных случаях создается и третий (низший) уровень в структуре организации - хозяйственные группы (по 2-3 человека), которые формируются штабом представления в помощь режиссерам-постановщикам массовых эпизодов. Эти группы постоянно поддерживают связь между штабом и режиссерами-постановщиками массовых эпизодов, помогают оперативно решать текущие организационные вопросы.

При подготовке массовых спортивно-художественных представлений местного масштаба в общей структуре организации бывает достаточно одного лишь штаба в составе 10-12 человек.

Штаб в своей работе должен руководствоваться следующими основными документами:

- решения Оргкомитета;
- сценарный план представления и его приложения, включающие расчет участников, реквизита и конструкций, состав режиссерско-постановочной группы;
- утвержденная смета расходов;
- график репетиционной работы на площадках и главном стадионе;

- план подготовки представления (сетевой), в котором спланирована и скоординирована вся работа штаба по основным направлениям;

- монтажный план представления.

Начальник штаба является очень важной фигурой. От его организаторских способностей и компетентности в огромной степени зависит успех работы огромного коллектива людей, готовящих спортивно-художественное представление. Можно сформулировать ряд обязательных требований к начальнику штаба:

- он должен в совершенстве владеть технологией производства массовых спортивно-художественных представлений на стадионе;

- уметь подбирать кадры и комплектовать штаб только специалиста-ми, которые могли бы со знанием дела организовать работу на своем участке или направлении;

- обеспечить своевременную разработку сметы расходов и ее утверждение в Оргкомитете и финансовых органах;

- организовать деятельность штаба по всем направлениям подготовки представления и ежедневно контролировать состояние дел на каждом участке работы;

- ему необходимо регулярно проводить заседания штаба, на которых решать плановые и текущие вопросы обеспечения подготовки представления;

- он обязан следить за выполнением всех решений Оргкомитета, своевременно разрешая с ним все проблемы, возникающие по ходу подготовки представления;

- в случае необходимости, вместе с руководством представления и главным режиссером он определяет поощрительные стимулы для участников массовых выступлений, согласовывая их с Оргкомитетом;

- он должен контролировать своевременное размещение заказов на изготовление реквизита, конструкций, а также тренировочной и парадной формы участников;

- заключать трудовые соглашения и договора на аренду репетиционных площадок, с предприятиями, изготавливающими костюмы и реквизит, с режиссерско-постановочной группой и своевременно представлять документы в финансовые органы для оплаты;

- ему необходимо организовать складирование реквизита, костюмов и пр., предварительно разработав оптимальную систему выдачи;

- наладить сотрудничество с дирекцией главного стадиона и его работниками;

– тщательно продумать и организовать тыл представления на главном стадионе во время проведения репетиции и праздника;

– наладить тесные связи с автотранспортным управлением, ГАИ, медицинским управлением, управлением общественного порядка, со структурами безопасности города, где будет проходить представление.

В работе штаба отчетливо выделяются три основных периода подготовки представления, которые соответствуют процессу постановочной работы:

1. Предрепетиционный период.
2. Репетиционный период.
3. Подготовка главного стадиона и организация тыла представления.

Тема 32. Организация и проведение репетиционной работы

Эффективность репетиционной работы зависит, в первую очередь, от посещаемости участников. Для режиссера, проводящего репетиции, очень важно постоянное присутствие всех участников.

Плохая посещаемость репетиций, хотя бы частью участников, постоянное изменение их состава дезорганизуют и тех, кто присутствует постоянно. В итоге масса в целом теряет работоспособность и желание работать, т.к. режиссер вынужден каждый раз повторять пройденное вместо того, чтобы двигаться дальше.

Учитывая важность этой проблемы, организаторы праздника, исходя из имеющихся возможностей, должны тщательно продумывать не только формы организации репетиций, но и формы стимулирования участников представления.

На сегодняшний день применяются три основные формы организации репетиционной работы. Выбор той или иной формы зависит от масштаба и значимости проводимых мероприятий.

Первая связана с полным отрывом участников от учебы и работы. В этом случае для всех участников представления организуются специальные сборы с обеспечением их жильем, питанием и культурной программой. Репетиции проводятся, как правило, два раза в день (всего 6-7 часов) с полным и неизменным составом участников. При такой организации репетиционной работы всегда гарантирована эффективная подготовка.

Вторая форма - без отрыва участников от учебы и работы, когда они приходят на репетиции в свое свободное время. Для режиссера это наиболее сложная форма подготовки, поскольку она не может гарантировать посещение каждым участником всех запланированных репетиций. В этом случае обязательно должны быть предусмотрены определенные поощрительные стимулы для участников. Наиболее действенным из них, как в смысле посещения репетиций, так и вообще участия в представлении, является оплата труда участников за каждый день работы. Если это невозможно, то используются другие стимулы, например, отдают участникам костюмы, в которых они репетируют и выступают на празднике, организуют для них питание в перерывах между репетициями и после репетиций, оплачивают проезд на транспорте и др.

Третья форма - смешанная, когда для части участников (например, детей или приезжих из других городов) организуются сборы с проживанием и питанием, а остальные живут дома и в назначенное время приходят на репетиции. Здесь для живущих дома используются те же стимулы, что описаны выше.

Для проведения репетиционной работы с участниками массового спортивно-художественного представления требуются специально оборудованные площадки. Их количество и размеры зависят от содержания и композиции представления.

Количество стандартных стадионных площадок (102 х 68 м), необходимых для проведения репетиций, определяется числом массовых эпизодов в представлении. Желательно, чтобы они располагались в черте города, особенно, если участники приезжают на репетиции из дома. В отдельных случаях, например, для подготовки детского выступления, площадки могут располагаться за городом - на базе детских оздоровительных лагерей, где, помимо репетиций, организуется отдых детей.

Кроме того, готовятся площадки меньших размеров, где проходят репетиции вставных номеров спорта и искусства. Часто для этой цели используются подходящие спортивные залы.

Участники художественного фона, как правило, репетируют на трибунах стадиона, где будет проходить представление.

Оборудование репетиционных площадок включает:

- разметку поля (сценической площадки);
- радиофикацию площадки;
- оборудование места для режиссера (специальная вышка).

Разметка стадиона имеет большое значение как при разработке композиционно-постановочного плана, так и при постановке самого представления на репетиционных площадках. Все репетиционные площадки должны иметь разметку.

Разметка стадиона, где будет проходить представление, выполняется специальными метками, напоминающими по форме большие канцелярские кнопки. Диаметр такой металлической или пластиковой кнопки около 8-10 см, а длина штыря 12-14 см. Для разметки репетиционных полей применяют нарезанную в виде кружков или квадратов фанеру и гвозди, а иногда мел или гашеную известь. Асфальтовые репетиционные поля размечаются краской с помощью трафаретов.

На размеченном поле для лучшей ориентировки участников цифрами обозначают координаты разметки: по фронту слева направо, а в глубину - снизу-вверх.

Радиофикация репетиционных площадок. Это обязательное требование. Для проведения репетиций необходимы: микрофон для режиссера, усилитель звука, проигрывающее устройство и динамики. На репетициях постоянно должен присутствовать звукооператор, хорошо знающий, как аппаратуру, так и музыкальную композицию репетируемого эпизода.

Радиофикация репетиционной площадки должна отвечать следующим требованиям:

- все участники в любой момент действия на поле должны отчетливо слышать команды режиссера, даже если он говорит вполголоса;
- звучание музыки должно быть одинаково качественным для всех участников на поле.

Регулировку звука должен осуществлять специалист, находя оптимальный вариант расстановки динамиков на поле и силы их звучания.

Специальное оборудование для режиссера. Во время репетиций режиссеру необходимо хорошо видеть всех участников, находящихся на поле, что особенно важно при разучивании упражнений и изменении рисунка построения. Отсюда, рабочее место режиссера должно располагаться выше участников. На стадионе его место обычно оборудуется на трибуне на высоте 4-5 м от уровня поля. Если репетиционная площадка не имеет трибун, то сооружается специальная вышка высотой 4-5 м.

При оборудовании места для режиссера необходимо предусмотреть:

- небольшой столик для репетиционной документации и стул (табурет);
- крышу или большой зонт от солнца;
- съемный микрофон на стойке;
- по возможности, радиомикрофон, который очень удобен, когда режиссеру нужно спуститься на поле и вместе со своими помощниками быстро развести участников в новый рисунок построения;
- удобную безопасную лестницу, если речь идет о специальной вышке;
- вышка устанавливается таким образом, чтобы солнце в часы репетиций светило сбоку или на режиссера, но не в глаза участникам.

Репетиционные площадки также необходимо оборудовать необходимым количеством туалетов и обеспечить питьевой режим участников.

Отбор и комплектование участников производятся поэпизодно с учетом содержания и композиционных особенностей эпизода и представления в целом. Это входит в обязанности режиссера-постановщика эпизода и его помощников.

Одной из важнейших задач в работе штаба представления является своевременная подготовка реквизита и конструкций к началу репетиционной работы каждого эпизода. Количество дней на подготовку и сроки начала репетиций определяет главный режиссер в зависимости от сложности эпизода, особенностей методики подготовки и местных условий.

В практике сложились два понятия, относящиеся к реквизиту представления: репетиционный реквизит и праздничный (парадный) реквизит.

Планирование репетиционной работы зависит от многих факторов, из которых основными являются:

- масштаб и престижность проводимого мероприятия;
- сложность и содержание постановки;
- особенности усвоения участниками предлагаемого материала;
- форма репетиционной работы;
- наличие и качество репетиционных площадок;
- подготовленность участников и опыт их участия в подобных мероприятиях;
- квалификация режиссерско-постановочной группы;
- прогноз погоды.

По своим задачам вся репетиционная работа делится на две части.

Первая - проведение репетиций на отдельных площадках, где главной задачей является постановка отдельных эпизодов и номеров.

Вторая - сводные репетиции на Центральном стадионе, где главной задачей становится постановка представления в целом.

Тема 33. Взаимодействие главного режиссера спортивно-художественного представления с постановочной группой

Взаимоотношения в режиссерско-постановочной группе при подготовке спортивно-художественных представлений на стадионе строятся, как и в любом другом жанре, в первую очередь, на профессиональной основе. Нормальный творческий микроклимат в коллективе создается только тогда, когда каждый член постановочной группы в совершенстве владеет жанром, хорошо чувствует и эффективно использует выразительные средства и возможности главного героя, т.е. каждый профессионально знает и исполняет свои обязанности по постановке представления. Особенно это касается членов главной режиссерско-постановочной группы, и, в первую очередь, главного режиссера.

Спортивно-художественные представления на стадионе - результат огромного труда большого коллектива творческих работников, организаторов и руководителей праздника. Действия этого коллектива объединяет план-сценарий, а практически они осуществляются под руководством главного режиссера-постановщика. Вместе с тем, особенностью творческой деятельности при подготовке массового спортивно-художественного представления на стадионе является как раз не коллективность (это само собой разумеющийся факт), а самостоятельность. Как ни в одном другом жанре, здесь проявляется огромная ответственность каждого члена режиссерско-постановочной группы за порученную ему работу и не только как исполнителя, но и, главное, как творца.

Главный режиссер-постановщик практически не может сам поставить всё представление от начала и до конца - слишком велик объем работы. Поэтому на каждый массовый эпизод назначается свой режиссер-постановщик. На долю главного режиссера приходится руководство всей постановочной работой (иногда он сам ставит один или два эпизода), проведение сводных и генеральной репетиций на главном стадионе.

Такое распределение творческих обязанностей связано еще и со спецификой репетиционной работы. Огромная масса участников не позволяет готовить представление в одном месте, на одной репетиционной площадке. Здесь каждый эпизод требует, как минимум, одной площадки полного размера и, возможно, нескольких небольших площадок для проведения репетиций с небольшими группами участников эпизода (например, вставных номеров).

Естественно, в таких условиях главный режиссер не может одновременно на всех точках (площадках) сам проводить репетиции. Отсюда, и ответственность режиссеров-постановщиков отдельных эпизодов за свой участок работы, с одной стороны, и необходимость доверия и взаимопомощи внутри режиссерско-постановочной группы, с другой.

Ещё работая над планом-сценарием представления, главный режиссер-постановщик мысленно предполагает, кто из известных ему режиссеров может поставить тот или иной массовый эпизод, а также определяет, что будет ставить сам. Более того, уже на этой стадии главный режиссер часто обращается за советом или помощью к отдельным специалистам - художнику, композитору, режиссерам-постановщикам эпизодов и т.д., которых намечает для постановки представления.

Разработав композиционно-постановочный план массового представления, главный режиссер-постановщик может начинать более активную работу с постановочной группой. Теперь, имея план-сценарий и композиционно-постановочный план, он более точно и наглядно может поставить задачи по всем направлениям постановочной работы и постановки в целом.

Для членов постановочной группы необходимость встречи с главным режиссером возникает при потребности в его помощи или в случае рождения у кого-то из специалистов новых творческих решений, касающихся общего плана постановки, отдельных эпизодов, музыкального сопровождения, реквизита и пр. В первом случае задача главного режиссера – оказать действенную помощь, а во втором – решить, влияет ли предложенное изменение на замысел представления, ослабляет или, наоборот, усиливает его идею, ломает или качественно поднимает образное решение эпизода и т.п.

Тема 34. Художественное оформление спортивно-художественного представления.

Специфические выразительные средства жанра и его основные особенности (огромная сценическая площадка-стадион, главный герой-масса и др.) требуют особых, отличных от театра, подходов к художественному решению представления. Как уже отмечалось, массовые спортивно-художественные представления на стадионе по своим задачам и возможностям очень близки к монументальному искусству, произведения которого отличаются глубиной и величию содержания, выраженного в простых, ясных и, как правило, грандиозных формах.

Сценической площадкой массовых спортивно-художественных представлений является вся чаша стадиона, занимающая огромное пространство, которое необходимо освоить режиссеру и художнику. Это пространство имеет три основные составные части, которые могут использоваться при реализации общего замысла художественного решения представления.

1. Главная сценическая площадка - арена, включающая футбольное поле, беговую дорожку и сектора - горизонтальная плоскость.

2. Трибуны, расположенные вокруг арены - вертикальная плоскость, имеющая определенную высоту и крутизну.

3. Вертикальное и горизонтальное пространство над чашей стадиона, ограниченное ракурсом зрения с трибун чаши.

Замысел художественного решения представления на стадионе может найти свое воплощение в каждой из частей стадионного пространства. Для режиссера и художника важно определить приоритеты в освоении этих частей, чтобы создать общую гармонию цвета и действующих форм в каждом эпизоде и в представлении в целом. При этом зрители на трибунах должны ясно видеть и понимать, что является главным в данный момент действия, а что второстепенным.

Художественное решение массового спортивно-художественного представления на стадионе включает два основных направления в деятельности художника и режиссера:

– художественное решение самого массового действия на главной сценической площадке - арене стадиона;

– художественное решение оформления чаши стадиона - трибун, верхней галереи, различных стадионных надстроек, выходов, воздушного пространства над чашей стадиона и пр.

Поскольку сценарий (сценарный план и композиционный план) разработан главным режиссером и утвержден соответствующей инстанцией,

то на долю художника ложится конкретизация отдельных элементов постановки, включая:

- определение цветовой гаммы постановки в целом;
- конструктивное и цветовое решение реквизита, костюмов, оборудования и пр.;
- поиск сюрпризных элементов, построенных на контрастном изменении цвета, формы и действия;
- образное решение отдельных номеров и эпизодов представления своими средствами (цвет, форма).

Определение цветовой гаммы всех элементов постановки имеет первостепенное значение в поиске художественного решения представления в целом. Опыт свидетельствует, что удачное цветовое решение представления может в большой степени способствовать его успеху, а неудачное - испортить общее впечатление.

Для определения цветовой гаммы представления очень важно знать цвет сценической площадки - арены стадиона.

Известно, что сочетание двух цветов при их восприятии может дать третий цвет.

Наиболее известные и признанные художники этого жанра предпочитают работать в пастельных тонах. Это создает определенную цветовую гармонию представления, вызывая у зрителей чувства нежности, спокойствия, восхищения, благополучия и т.д. Появление резких цветовых красок в их постановках всегда связывается с резким поворотом в музыкальной драматургии, указывая на какое-либо новое тематическое начало в представлении.

Главный художник, работая над художественным решением представления, постепенно определяет его цветовую гамму, выстраивая цветовую драматургию представления в соответствии с его идеей и тематикой каждого эпизода. В практике существует несколько приемов, способствующих созданию цветовой драматургии массового представления на стадионе. К ним относятся:

- Цветовое созвучие, при котором костюмы участников по цвету созвучны с цветом покрытия арены. Например, арена зеленого цвета и костюмы также зеленого цвета, но тоном значительно слабее или значительно сильнее.
- Цветовая противоположность характеризуется контрастом между цветом костюмов участников и цветом арены (например, зеленая сценическая площадка и ярко красные костюмы) или цветом костюмов двух больших групп участников, действующих одновременно на поле стадиона. Например, для создания образа войны, противоборства, а затем и победы одной из сторон

действуют два цвета - черный и красный. Действие усиливается знаменами тех же цветов. Символ капитуляции противника - огромное знамя белого цвета.

- Цветовой ритм подразумевает, что участники каждого массового эпизода одеты в костюмы определенного цвета, поэтому смена эпизодов фактически ведет к изменению цвета арены, создавая цветовой ритм представления в целом.

- Игра цвета - продуманное чередование цветов в одном эпизоде, когда участники одного массового номера имеют костюмы разного цвета (например, цветов радуги).

- Цветовой эффект (сюрприз) связан обычно с трансформацией костюмов участников массового номера, что ведет к внезапному для зрителей и очень эффектному изменению цвета арены. Подобный эффект может быть создан и с помощью трансформирующегося предмета.

В совершенстве владея выразительными средствами жанра и мысленно представляя постановочное решение каждого эпизода, постановки в целом, художник по ходу развития действия применяет тот или иной из названных приемов или создает собственные оригинальные варианты цветового решения представления. Главное для художника, чтобы динамика цветового решения соответствовала динамике развития действия на арене стадиона.

Важно учитывать, что цветовое решение представления воспринимается зрителями в основном через цвета костюмов участников и реквизита. Поскольку зрители на стадионе находятся на довольно большом расстоянии от участников представления, в этом жанре предъявляются специфические, отличные от театра, требования к костюмам и реквизиту.

Костюм, особенно для массовых номеров, должен быть очень простым и удобным для участников в действии. По цвету он может быть одного или, в крайнем случае, двух цветов, (майка одного цвета, шорты - другого). Цветные вставки, канты и др. виды отделки здесь нецелесообразны - зритель их все равно не видит, излишняя пестрота же костюмов снижает эффект контраста между цветом различных групп участников на поле или при трансформации цвета костюмов.

Трансформирующийся костюм играет особую роль в художественном решении представления.

Что касается реквизита, различного оборудования, конструкций и пр., то на стадионе они должны обязательно иметь объем, т.к. зритель смотрит представление со всех сторон.

Художественное решение по оформлению чаши стадиона в первую очередь должно отвечать тематике праздника, гармонизировать и поддерживать действие на арене. Особое значение здесь может иметь художественный фон, расположенный, как правило, на восточной трибуне. Он как бы связывает в

единую композицию само действие, происходящее на арене, с художественным оформлением праздника в целом.

Если продолжить художественное оформление в этом же ключе, то к нему можно подключить и зрителей.

Тема 35. Музыкальное оформление спортивно-художественного представления

Над музыкой массового спортивно-художественного представления главный режиссер-постановщик работает вместе с музыкальным руководителем. В музыкальный цех по подготовке представления входят:

- музыкальный руководитель;
- звукорежиссер;
- музыкальный редактор;
- звукооператоры;
- дикторы;
- комментатор.

На крупных по масштабу праздниках для написания песен или ключевых музыкальных фрагментов приглашают композиторов. В практике далеко не всякий музыкальный руководитель представления сам является композитором, как и не всякий, даже очень хороший композитор, может успешно выполнять обязанности музыкального руководителя. Всё зависит от знания и владения технологией жанра, а также особенностей музыкального решения конкретного представления.

Особенности музыкального решения массового спортивно-художественного представления на стадионе.

а) Музыка представления записывается на фонограмму.

Помимо фонотеки, разработка качественной фонограммы требует профессиональной студии звукозаписи со всей необходимой для этого аппаратурой.

Внедрение фонограммы в практику массовых представлений на стадионе сопровождалось у организаторов появлением страха перед опасностью обрыва магнитофонной ленты или внезапного отключения электричества. В настоящее время качество звуковой и электроаппаратуры на главных стадионах страны в принципе гарантирует проведение представления без срывов. Тем не менее, фонограмма и сегодня включается одновременно с двух постов: с одного - идет в эфир, а другой работает параллельно для страховки. В случае сбоев на первом посту в эфир включается второй пост.

б) Музыка для массовых спортивно-художественных представлений на стадионе готовится преимущественно из имеющихся в фонотеках музыкальных произведений.

Лишь в исключительных случаях отдельные музыкальные фрагменты или песни специально пишутся композитором и записываются на фонограмму. В целом музыка представляет собой музыкальный монтаж различных по характеру и тематике музыкальных произведений.

Музыкальный монтаж для массовых спортивно-художественных представлений готовится поэпизодно (включая пролог и финал представления). Работа идет одновременно по всем эпизодам. В каждом эпизоде имеется свой режиссер-постановщик, который имеет право прямого выхода на музыкального руководителя, музыкального редактора и звукорежиссера. Предварительно музыкальный сценарий каждого эпизода согласовывается с главным режиссером-постановщиком.

Даже, если музыка эпизодов уже готова, не следует торопиться делать окончательную фонограмму всего представления, т.к. в ходе репетиций в отдельные эпизоды могут быть внесены некоторые изменения. Окончательно фонограмма всего представления должна быть готова за одну неделю до первого выхода на главный стадион. Она имеет несколько необычный вид, т.к. распределена по, так называемым, постам. В представлении почти всегда есть эпизоды (точнее, их фрагменты), которые не репетируются (например, марш-парад участников, официальные речи или церемонии с участием высокопоставленных лиц и т.п.). Поэтому никогда нельзя точно сказать, сколько времени займут эти фрагменты и сколько для них нужно музыки. В таких случаях музыка не репетируемых фрагментов удлиняется по времени и выводится из общей фонограммы на другой пост. Смысл распределения фонограммы по постам заключается в том, чтобы избавиться в ходе представления как от музыкальных длиннот, так и от недостатка музыки между эпизодами или в номерах, которые заранее не репетируются.

в) К концу репетиционного периода участники каждого эпизода должны в совершенстве понимать свою музыку и хорошо знать, что нужно делать на тот или иной музыкальный фрагмент.

В процессе репетиционной работы участники специально осваивают, так называемые, опорные точки в музыке, по которым они ориентируются для начала действия и его окончания. Например, чтобы одновременно большой массе участников начать движение маршем, в музыке необходимо вступление к маршу. Опорной точкой для начала движения с левой ноги здесь будет конец вступления, а на начало мелодии марша левая нога, сделав шаг, должна быть уже на земле. Массовые упражнения любого вида не могут быть одновременно начаты участниками, если в музыке нет вступления к основной мелодии. Это же касается начала любого другого действия на поле. Нужны опорные точки - музыкальные сигналы.

Главный режиссер-постановщик, работая над музыкой представления в целом, иногда специально создает такие опорные точки в виде фанфарных сигналов, музыкальных аккордов, коротких дикторских текстов, позывных и пр.

г) Музыкальная драматургия представления должна соответствовать сценарно-режиссерскому замыслу каждого эпизода, его теме и идее представления в целом.

Еще во время разработки сценарно-режиссерского замысла представления главный режиссер-постановщик намечает музыкальные произведения, которые подходят для решения какого-либо эпизода по тематике, характеру звучания, тексту.

Монтажный принцип драматургии массовых спортивно-художественных представлений сохраняется и в музыкальной драматургии. Музыкальный монтаж имеет место не только в представлении в целом, но и в каждом эпизоде. Особенно ярко это выражается в музыке для массового номера эпизода, которая может состоять из трех-пяти и более отдельных кусков, взятых из разных музыкальных произведений и смонтированных звукорежиссером в единое целое. Вместе с тем, одна из современных тенденций в спортивной режиссуре состоит в уменьшении роли музыкального монтажа и постановке массовых номеров, используя конкретное целостное музыкальное произведение.

Удачно подобранная музыка повышает художественную ценность представления, создает определенный эмоциональный настрой у зрителей и праздничную торжественность обстановки.

Прежде, чем приступить к работе, музыкальный руководитель досконально изучает сценарий постановки и требования главного режиссера-постановщика к музыкальному решению представления.

Далее идет работа по отбору необходимых музыкальных произведений. По каждому фрагменту постановки главному режиссеру-постановщику представляется несколько музыкальных произведений на выбор, из которых лучшее, обеспечивающее более точно и ярко замысел режиссера, остается в фонограмме представления. Так постепенно рождается музыкальный монтаж представления. В заключение составляется музыкальный монтажный план или музыкальный сценарий представления.

Основную роль в создании фонограммы играет звукорежиссер. Его задача - качественно смонтировать музыкальный материал так, чтобы переход от одного куска музыкального произведения к другому был совершенно незаметен по темпу, ритму, тональности, уровню звучания и пр. В период репетиционной работы, в случае необходимости, звукорежиссер вносит изменения в фонограмму. Он сам руководит фонограммой (звуком) на всех репетициях на главном стадионе и во время самого праздника.

Звукооператоры работают с аппаратурой и выводят звук в эфир. На каждой репетиционной площадке должен быть свой звукооператор, в совершенстве знающий музыку своего эпизода. Его главная задача на

репетициях - быстро вывести в эфир необходимый режиссеру музыкальный фрагмент фонограммы эпизода.

Дикторы приглашаются для чтения текстов и объявления информации по стадиону. Они должны хорошо ориентироваться в композиции представления, знать солистов, коллективы, постановочную группу и пр. На масштабных праздниках работают, как правило, два диктора (мужчина и женщина).

Когда в композицию представления включается какая-либо игра или эстафета, где присутствует состязательный момент, приглашается комментатор. Используя свое умение импровизировать, он может более интересно и эмоционально, чем обычный диктор, рассказать о ходе действия на поле, подключая к нему зрителей и превращая их в болельщиков за ту или иную команду.

Тема 36. Планирование подготовки и проведения спортивно-художественного представления

Планирование репетиционной работы зависит от многих факторов, из которых основными являются:

- масштаб и престижность проводимого мероприятия;
- сложность и содержание постановки;
- особенности усвоения участниками предлагаемого материала;
- форма репетиционной работы;
- наличие и качество репетиционных площадок;
- подготовленность участников и опыт их участия в подобных мероприятиях;
- квалификация режиссерско-постановочной группы;
- прогноз погоды.

При подготовке спортивно-художественных представлений продолжительность репетиционной работы (с учетом названных факторов) колеблется от 30 до 45 дней, считая от первого репетиционного дня и до генеральной репетиции.

По своим задачам вся репетиционная работа делится на две части.

Первая - проведение репетиций на отдельных площадках, где главной задачей является постановка отдельных эпизодов и номеров.

Вторая - сводные репетиции на Центральном стадионе, где главной задачей становится постановка представления в целом.

Эти части различаются не только по задачам, но и по продолжительности. Например, если на репетиционную работу в целом отводится 30 дней, то из них 24 дня отводится на первую часть и только 6 дней на вторую.

Практика показывает, что для подготовки среднего по сложности массового эпизода продолжительностью 10-12 минут требуется от 60 до 80 учебных часов при условии, что репетиции будут проходить ежедневно по 3 часа в день. Выяснено, что планирование репетиций даже через день при увеличении их продолжительности до 4-х учебных часов снижает качество усвоения материала участниками, а значит, в итоге приводит к увеличению общего числа часов на подготовку номера.

Основным планирующим документом репетиционной работы является «План подготовки массового эпизода». В нем отражаются этапы работы, намечаются задачи и сроки их выполнения.

Всю работу по подготовке массового эпизода можно условно разделить на три основных этапа:

1. Разучивание упражнений с задачей добиться, чтобы каждый участник твердо знал и хорошо выполнял упражнение.

2. Подготовка отдельных номеров, составляющих массовый эпизод. Задача - постановка номера, отработка выхода, перестроений, ухода, а также отработка упражнений в составе номера.

3. Подготовка эпизода в целом, где все подготовленные номера связываются в единую законченную композицию, отрабатываются выход, финал эпизода и уход.

Опыт показывает, что более 50% времени выделяется на первый этап подготовки, т.е. разучивание упражнений. Остальное время почти в равных долях отводится на второй и третий этапы.

При разработке плана подготовки отдельного эпизода необходимо предусмотреть:

- 2-4-х часовое организационное занятие для разъяснения значения проводимого мероприятия, задач, стоящих перед участниками, сценарного плана эпизода, а также комплектования участников по номерам внутри эпизода;

- дни и время проведения репетиций эпизода, а также сводных и генеральной репетиций на Центральном стадионе в соответствии с графиком главного режиссера;

- по 15-20 минут на каждой репетиции для работы над повышением культуры движений участников массового номера;

- две-три открытые (просмотровые) репетиции с приглашением заказчиков представления;

- сроки сдачи эпизода заказчику представления, день и время проведения генеральной репетиции эпизода.

Кроме общего плана репетиционной работы эпизода, составляется недельное расписание. В нем указываются темы, часы и объем работы. Расписание должно быть документом, не только планирующим, но и контролирующим ход подготовки. С этой целью в него включается графа «Выполнение», в которой постановщик отмечает результаты каждого дня работы.

Подготовка и проведение спортивно-художественного представления на территории Республики Беларусь осуществляется в соответствии с положением о порядке проведения на территории Республики Беларусь спортивно-массовых мероприятий, формирования состава участников спортивно-массовых мероприятий, их направления на спортивно-массовые мероприятия и материального обеспечения.

Настоящим Положением определяется порядок проведения на территории Республики Беларусь спортивно-массовых мероприятий – далее мероприятия.

К участникам мероприятий относятся физические лица, команды, соревнующиеся в видах программы мероприятия, тренеры, руководители

команд, судьи по спорту, иные лица, участвующие в проведении мероприятий, руководители (представители) организаторов мероприятий и организаций, направляющих участников мероприятий (далее – направляющие организации).

Мероприятия проводятся в соответствии с календарным планом их проведения в пределах средств, выделенных на эти цели из республиканского и (или) местных бюджетов, а также средств из иных источников в соответствии с законодательством.

Республиканский и местные календарные планы проведения мероприятий утверждаются на календарный год в пределах средств, предусмотренных в соответствующих бюджетах на эти цели.

Республиканский календарный план проведения мероприятий утверждается Министерством спорта и туризма с учетом календарных планов проведения мероприятий международных спортивных организаций, местные календарные планы проведения мероприятий - местными исполнительными и распорядительными органами с учетом республиканского плана проведения мероприятий, календарные планы проведения мероприятий организаций - с учетом республиканского и (или) местных календарных планов проведения мероприятий.

Корректировка календарного плана проведения мероприятий может осуществляться по предложениям его организатора или уполномоченного организатором лица

Организаторы мероприятия утверждают положение о проведении мероприятия, в котором указываются:

- цели и задачи;
- участвующие организации и лица, принимающие участие в видах программы мероприятия (возраст, пол, квалификация спортсменов);
- организации, на которые возлагается проведение мероприятия;
- место и сроки проведения (день приезда, период проведения мероприятия, день отъезда);
- порядок и сроки подачи заявок;
- условия приема и допуска лиц и команд для участия в мероприятии;
- программа мероприятия;
- система оценки результатов;
- порядок награждения победителей и призеров мероприятия;
- финансовые условия проведения мероприятия;
- порядок подачи протестов и их рассмотрения.

Формирование состава участников мероприятий осуществляется их организаторами и (или) направляющими организациями.

Направляющие организации определяют руководителя команды из числа ее участников.

Руководитель команды несет ответственность за соблюдение ее участниками законодательства Республики Беларусь в течение всего периода проведения мероприятия, а также за получение и расходование финансовых средств, выделенных для участия в мероприятии, представление финансового отчета по направлению участников мероприятий.

Направление участников мероприятий осуществляется направляющими организациями на основании положения о проведении мероприятия в соответствии с приказом (решением) руководителя (уполномоченного заместителя руководителя) направляющей организации.

Расходы на проведение мероприятий предусматриваются в смете-отчете расходов, утверждаемой организаторами мероприятий, направляющими организациями не менее чем за месяц до проведения мероприятия (далее - смета-отчет).

Смета-отчет может корректироваться по итогам проведения мероприятий.

При проведении мероприятия может осуществляться кооперация финансовых средств организаторов мероприятия и направляющих организаций с их согласия и по решению каждого.

Порядок кооперации финансовых средств, финансовое и организационное участие согласовываются организаторами при разработке и утверждении положения о мероприятии

При проведении мероприятий их организаторами и (или) направляющими организациями предусматриваются расходы на приобретение канцелярских принадлежностей, медалей, дипломов (грамот), кубков, призов в денежной либо натуральной форме, оплату судейства спортивных соревнований, оказание типографских услуг, услуг связи, а также иное материальное обеспечение, необходимое для проведения мероприятий.

Организаторы могут устанавливать заявочные взносы, получаемые от лиц, соревнующихся в видах программы мероприятия, которые направляются на определенные организаторами расходы, связанные с проведением мероприятия.

Для проведения мероприятий их организаторами может создаваться организационный комитет по проведению мероприятия.

Для проведения мероприятий их организаторы могут привлекать лиц по гражданско-правовым договорам.

При направлении на мероприятия лиц с ограниченными физическими возможностями (инвалидов по зрению, с нарушением опорно-двигательного аппарата, с нарушением слуха) разрешается направлять сопровождающих лиц из расчета:

- один сопровождающий на пять инвалидов с нарушением опорно-двигательного аппарата;
- один сопровождающий на одного инвалида-колясочника;
- один сопровождающий на одного инвалида по зрению первой группы;
- один сопровождающий, владеющий техникой сурдоперевода, на 10 инвалидов с нарушением слуха.

Условия направления сопровождающих лиц устанавливаются положением о проведении мероприятия.

Для участия в мероприятиях участники могут освободиться от работы, учебы на весь срок проведения мероприятия с учетом времени проезда к месту мероприятия и обратно.

Оплата расходов на направление иногородних участников на мероприятия, за исключением судей по спорту, осуществляется направляющими организациями в соответствии с положением о проведении мероприятия.

Доставка участников к местам соревнований, тренировок, проживания, питания и обратно в пределах места проведения мероприятия может осуществляться организатором мероприятия.

Условия обеспечения питанием и проживания участников устанавливаются положением о проведении мероприятия.

Иногородние участники и судьи по спорту обеспечиваются питанием на весь срок проведения мероприятия.

Участники и судьи по спорту, зарегистрированные по месту жительства (месту пребывания) в населенных пунктах, где проводятся мероприятия, обеспечиваются питанием только в дни фактического участия в мероприятиях.

Питание участников мероприятий осуществляется по установленным в соответствии с законодательством денежным нормам расходов на питание при проведении мероприятий, финансирование которых осуществляется за счет средств республиканского и (или) местных бюджетов.

Члены главной судейской коллегии обеспечиваются питанием в период судейской работы по обслуживанию мероприятий, а также в один дополнительный день до начала и два дополнительных дня по окончании срока проведения мероприятия.

При проведении на территории Республики Беларусь международных мероприятий, участии иностранных лиц в республиканских мероприятиях порядок финансирования расходов, связанных с материальным обеспечением участников международных мероприятий, участием иностранных лиц в республиканских мероприятиях, определяется в положении о проведении мероприятия.

Для награждения лиц, команд за призовые места, а также тренеров, подготовивших победителей мероприятий, могут устанавливаться единые виды наградной спортивной атрибутики:

- медали золотые, серебряные, бронзовые;
- дипломы первой, второй, третьей степени;
- кубки, в том числе переходящие;
- призы (личные, командные).

Тема 37. Хореографические и общеразвивающие упражнения

Хореографическая терминология – система специальных наименований, предназначенных для обозначения упражнений или понятий, которые кратко объяснить или описать сложно.

Знание специальных терминов ускоряет процесс обучения. Хореографическая терминология характеризует движение детальнее гимнастической. Это международный язык танца, возможность общения с хореографами, понимание специальной литературы, возможность кратко произвести запись учебных комбинаций, урока, этюдов, вольных упражнений, композиций.

Терминология всегда строится в соответствии с правилами словообразования. Основное преимущество термина – в краткости. Это дает возможность сократить время для объяснения заданий, сохранить плотность урока.

Позиции рук и ног в классическом танце

Подготовительная. Руки вниз, округленные в локтевом и лучезапястном суставах ладонью вверх. Большой палец внутри ладони.

I – первая. Руки вперед, округленные в локтевом и лучезапястном суставах.

II – вторая. Руки вперед в стороны, округленные в локтевом и лучезапястном суставах ладонями внутрь.

III – третья. Руки вперед кверху, округленные в локтевом и лучезапястном суставах, ладонями внутрь.

Варианты положения рук

Правая рука в третьей позиции, левая рука во второй позиции.

Правая рука вперед, ладонью вниз, левая рука назад, ладонью вниз.

Правая рука во второй позиции, левая рука в подготовительной позиции.

Правая рука в первой позиции, левая рука в подготовительной позиции.

Правая рука в третьей, левая рука в подготовительной позиции.

Позиции ног

I – первая. Сомкнутая стойка носки наружу. Пятки сомкнуты, носки наружу. Ноги расположены на одной линии с равномерным распределением центра тяжести по всей стопе.

II – вторая. Широкая стойка ноги врозь носки наружу. Ноги расположены друг от друга на одной линии на расстоянии одной стопы с равномерным распределением центра тяжести между стопами.

III – третья. Правая приставлена к середине левой стопы (носки наружу).

IV – четвертая. Стойка ноги врозь, правая перед левой (на расстоянии одной стопы) носки наружу (выполняется с обеих ног).

V – пятая. Сомкнутая стойка правая перед левой, носки наружу (правая пятка сомкнута с носком левой, выполняется с обеих ног).

VI – шестая. Сомкнутая стойка (пятки и носки сомкнуты).

Экзерсис – хореографические упражнения в установленной последовательности у опоры или на середине.

Элементы экзерсиса

Деми плие, грана плие (полуприсед, присед)

Цель упражнения – развитие эластичности суставно-связочного аппарата и «выворотности» в тазобедренном, коленном и голеностопном суставах. Упражнение способствует развитию прыгучести за счет растягивания ахиллесова сухожилия.

Полуприсед (деми плие)

Полуприсед выполняется по всем позициям. В этом упражнении пятки от пола не отрываются, тяжесть тела распределяется равномерно на обе ноги. Сгибание и разгибание ног выполняется плавно, без остановки, «выворотно», колени направлены в стороны, по линии плеч. Осанка прямая.

Присед (гранд плие)

Присед выполняется по всем позициям. Сначала плавно выполняется полуприсед, затем постепенно поднимаются пятки, а колени максимально сгибаются. При разгибании сначала опускаются на пол пятки, затем выпрямляются колени. При поднимании пяток не подниматься высоко на полупальцы. Исключением является гранд плие по второй позиции, где пятки от пола не отрываются в связи с широкой позицией ног.

Батман тандю (вытянутый) – положение ноги на носок вперед, в сторону, назад.

Сгибание и разгибание стопы скольжением по полу до положения ноги на носок. Выполняется из первой или пятой позиции по трем направлениям: вперед, в сторону, назад.

Батман тандю вперед и назад выполняется по линии, строго перпендикулярной к туловищу, а в сторону – точно по линии плеча. При выполнении батман тандю сначала по полу скользит вся стопа, затем постепенно вытягиваются пальцы и подъем. Центр тяжести туловища на опорной ноге, носок от пола не отрывается.

Батман тандю жете (взмах)

Вырабатывает силу мышц, красоту линии ног и четкость выполнения.

Небольшие четкие взмахи ног в положение книзу и возвращение в исходное положение через батман тандю. Выполняется по первой или пятой позиции по трем направлениям: вперед – книзу, в сторону – книзу, назад – книзу.

Батман тандю жете выполняется так же, как и батман тандю, но при достижении положения на носок нога не задерживается, а взмахом

продолжает движение, где фиксируется на высоте середины голени опорной ноги (45°). Обе ноги должны быть «выворотны», мышцы ног подтянуты, а во время взмаха подъем и пальцы работающей ноги должны быть предельно натянуты.

Гранд батман (взмах правой вперед, в сторону, назад)

В этом положении нога находится как при выполнении больших батманов жете (взмахов), фиксированных на 90°, так и при медленном поднимании ноги – релеве лян.

Большие взмахи в воздух и возвращение в исходное положение выполняются по первой или пятой позициям по трем направлениям: вперед, в сторону, назад. Из исходной позиции нога взмахом поднимается в воздух, проходя по полу скользящим движением, как и в батман тандю жете, с фиксацией ноги на 90° (в дальнейшем выше), и возвращается скольжением через батман тандю в И.п.

При выполнении релеве лян нога медленно поднимается вперед, в сторону или назад и так же медленно опускается в исходную позицию (через батман тандю).

Ронд де жамб партер (круговое движение носком по полу)

Основная задача упражнения – развитие и укрепление тазобедренного сустава и необходимой «выворотности» ног.

Движение выполняется вперед – ан деор и назад – ан де дан.

Из первой позиции скользящее движение вперёд на носок (батман тандю), сохраняя предельную «выворотность» и натянутость ног, переводится скольжением во вторую позицию до положения правая в сторону на носок, затем, сохраняя «выворотность» и натянутость, проводится назад на носок (батман тандю) и возвращается скольжением в исходную позицию

При выполнении упражнения назад (ан дедан) нога из первой позиции скольжением отводится назад на носок, затем переводится скольжением в сторону на носок (до второй позиции), из второй позиции скольжением в положение правая вперед на носок (батман тандю) и возвращается скольжением в исходную позицию

Центр тяжести туловища сохраняется на опорной ноге. Работающая нога должна проходить «выворотно» все основные положения ног на носок в одном темпе. Через первую позицию нога проводится скользящим движением с обязательным опусканием на пол всей стопы.

Пор де бра (упражнения для туловища и рук)

Группа упражнений, развивающая гибкость тела, плавность и мягкость рук и координацию движений.

Упражнение выполняется у опоры и на середине зала из пятой позиции в положении лицом (ан фас) или в полповорота (круазе, эфасе). Перед началом

упражнения руки переводятся из подготовительной позиции через первую во вторую.

Наиболее часто используемые виды передвижений:

- «мягкий шаг» выполняется перекатом с носка на всю стопу с незначительным сгибанием ноги в коленном суставе;
- «высокий шаг» выполняется с подниманием согнутой ноги (бедро и голень образуют прямой угол);
- «острый шаг» выполняется из стойки на всей стопе небольшим шагом вперед резко, отрывисто, стопа другой ноги – на носко;
- «широкий шаг» выполняется выпадом правой (левой) с разноименным движением рук;
- «перекатный шаг» выполняется из стойки на носках небольшим перекатом с носка на всю стопу. Одновременно, сгибая и затем, разгибая ногу в коленном суставе, встать на носок, другую ногу вперед–книзу;
- «пружинный шаг» выполняется аналогично перекатному шагу, но в быстром темпе, резко и энергично.

Бег отличается от шага наличием фазы полета. Многие разновидности бега являются аналогами шагов и сохраняют соответствующие терминологические определения. Например, острый бег, пружинный бег, высокий бег. Движения рук при выполнении ходьбы и бега могут быть различными.

Общеразвивающие упражнения – одно из наиболее распространенных средств гимнастики. Они представляют собой несложные в техническом отношении движения отдельными частями тела, выполняемые в разных направлениях, с различной амплитудой, скоростью, степенью мышечных напряжений. В названии их, закрепленном терминологически, угадывается назначение – общее физическое развитие, укрепление мышечно–связочного аппарата, оздоровление занимающихся. Гимнастическими они становятся благодаря стилизации их формы, как это принято в спортивных видах гимнастики (точные положения рук, кистей, оттянутые носки ног, строгая регламентация исходных и конечных положений, направления движений и т.п.).

Огромный диапазон возможностей использования общеразвивающих упражнений обусловлен прежде всего их простотой и доступностью. Занятия не требуют специального оборудования, особых условий и могут проводиться не только в зале, но и на открытой площадке, на лужайке, в домашних условиях. Они подходят людям любого возраста, независимо от степени подготовленности и даже состояния здоровья.

Большое, практически безграничное многообразие движений дает возможность оказывать разностороннее воздействие на организм и, следовательно, решать специфическую для гимнастики задачу – гармоничного

физического развития занимающихся. Существенно важна при этом для коррекции развития четкость регламентации воздействий на локальные звенья опорно–двигательного аппарата, и даже не отдельные мышечные группы, если это необходимо. Солидная научно–методическая информация, накопленная за долгие годы развития гимнастики и практический опыт, позволяют педагогу тонко управлять функциональной нагрузкой в процессе занятия посредством подбора упражнений, изменения условий их выполнения, варьирования исходных и конечных положений, количества повторений, длительности пауз между упражнениями и т.д.

Глубокое понимание законов механики движений, умение методически правильно использовать упражнения по их целевому назначению – это показатели профессионального уровня преподавателя физической культуры. Чем большим запасом апробированных упражнений располагает педагог, тем легче ему обеспечить разнообразие учебного материала в уроке, тем большие педагогические возможности открываются в его практической деятельности и выше результативность труда.

Одной из главных задач при обучении общеразвивающим упражнениям должна стать требовательность к правильному их выполнению, т.к. лишь при таком условии они оказывают ожидаемое (планомерное) воздействие, закладывают основы двигательной культуры и общедвигательной подготовленности.

Классификация общеразвивающих упражнений

В педагогической практике общеразвивающие упражнения группируют по разным признакам (использование предметов, формы строя, развитие соответствующих физических качеств, совершенствование общедвигательных возможностей – координации движений, вестибулярной устойчивости, ориентировки в пространстве и т.п.).

В методических целях, облегчая правильный подбор упражнений для воздействия на соответствующие мышечные группы, применяется классификация упражнений по анатомическому признаку, включающая такие группы упражнений:

1. Упражнения для мышц рук и плечевого пояса;
2. Упражнения для мышц туловища и шеи;
3. Упражнения для мышц ног и тазового пояса;
4. Упражнения комплексного воздействия (или, условно говоря, для мышц всего тела).

При выполнении любого упражнения наряду с основными мышцами, обеспечивающими главное действие, в работу вовлекаются более мелкие, менее значимые по своему вкладу. Поэтому при оценке направленности упражнения следует иметь в виду преимущественное воздействие, ориентируясь на основную мышцу или мышечную группу.

При проведении общеразвивающих упражнений в группах, подгруппах могут использоваться различные формы построения занимающихся. Наиболее распространенной, традиционной формой является разомкнутый строй с интервалом и дистанцией между партнерами в 2 шага. Такое построение позволяет выполнять практически все упражнения. Исключением, пожалуй, могут быть упражнения в упоре лежа или лежа, требующие увеличения дистанции между партнерами, что может быть достигнуто предварительным поворотом всего строя на 45° .

Наряду с традиционным построением практикуются другие организационные формы: разомкнутый строй уступами, шахматный строй. С большим интересом проходят упражнения в детских группах при построении в круг, когда партнеры могут взяться за руки и помогая друг другу выдерживать заданный преподавателем ритм. Это относится к хорошо знакомой детям двигательной программе. Разучивать новые движения при построении в круг или концентрические круги не всегда удобно, поскольку стоящие напротив занимающиеся видят исполнение друг друга в «зеркальном отражении», что может вносить сбой в исполнения, нарушать координацию движений.

При решении отдельных двигательных задач, например, связанных с выработкой коллективного чувства ритма и темпа в упражнениях можно успешно использовать сомкнутый строй (шеренга, колонна). Особенно удачен этот вариант при выполнении упражнений со скамейкой.

Разнообразие вариантов построения занимающихся повышает интерес к работе, а это всегда служит предпосылкой к успеху.

Использование предметов для усиления целенаправленности воздействия общеразвивающих упражнений.

Правильный обоснованный выбор предмета облегчает решение педагогической задачи. И наоборот – формальный подход к этому вопросу может не только не принести пользу, а в ряде случаев создать дополнительные проблемы. Широко используются в уроке т.н. снаряды массового использования – гимнастическая стенка, скамейка и предметы – набивные или теннисные мячи, скакалки, гантели, амортизаторы, гимнастические палки.

В индивидуальных формах занятий с пожилыми людьми наряду с перечисленными могут использоваться подручные предметы – стул, полотенце, игрушки – кубики, куклы, флажки, мячи и т.п. предметы.

Гимнастическая стенка – в силу своих конструктивных особенностей позволяет приблизить общеразвивающие упражнения к условиям работы на спортивных снарядах.

Гимнастическая скамейка – как и гимнастическая стенка, это снаряд массового назначения при соответствующем подборе общеразвивающих

упражнений помогает быстро понять и сформировать необходимые двигательные представления о правильной динамической осанке в упорах.

Гимнастическая палка. Это предмет многоцелевого назначения. Однако с его помощью общеразвивающие упражнения успешнее всего применяются для устранения изъянов в осанке – как фиксирующий положение туловища предмет (примеры – палка на лопатках или вертикально за спиной фиксирует лопатки и туловище, принуждая мышцы туловища работать в корректирующем режиме). Незаменима палка как предмет ручного балансирования, а также в упражнениях, используемых для развития и самоконтроля подвижности в плечевых и тазобедренных суставах (выкруты в плечевых суставах при удержании палки за концы с постепенным сужением хвата, последовательные перемахи прямой ногой (вперед, назад)).

Скакалка сугубо гимнастическое средство. Удобна и проста в эксплуатации. Прыжковые упражнения и серии различных заданий позволяют эффективно «проработать» сердечно–сосудистую и дыхательную системы.

Изменяя характер прыжков, высоту подскока, темп и продолжительность работы, интенсивность нагрузки (регулируем интервалов отдыха между сериями) можно существенно поднять уровень функциональных возможностей.

Набивные мячи. Упражнения с этим предметом – одно из лучших средств, чтобы пробудить мышечное чувство – выработать умение дифференцировать состояния значительного напряжения (бросок, толчок мяча) и мгновенного расслабления мускулатуры после завершения задания. Упражнения с набивными мячами развивают мышечную силу, быстроту, всегда проходят на высоком эмоциональном подъеме. Но именно поэтому требуют осторожности, дисциплины и организованности со стороны занимающихся.

Гантели предназначены для силовых упражнений и различаются по весу. Применяя небольшие веса, с помощью упражнений с гантелями можно добиваться растягивания мышц, повышения их эластичности и лабильности (круговые движения рук в плечевых суставах). В ряде случаев с помощью специальных упражнений достигают хорошей суставной подвижности при одновременном укреплении соответствующих мышц. Гантели малого веса могут принести пользу в упражнениях скоростно–силового характера.

Тема 38. Сочетание музыкальной и пластической интонаций

Все действия, происходящие в любом эпизоде спортивно-художественного представления, имеют музыкальное или шумовое оформление.

Жанр спортивно-художественных представлений допускает три основных подхода к соединению звука и движений участников:

- подбор или сочинение музыкального произведения на заданную тему с последующей разработкой композиции выступления на это произведение;
- составление конкретной комбинации упражнений с последующим сочинением музыкального произведения по заданным темпо-ритмическим характеристикам;
- составление и выполнение отдельных фрагментов выступления без музыкального сопровождения с использованием в качестве опорных сигналов естественных шумов и звуков (хлопки, притопы, подскоки и т.п.).

Последний из названных подходов требует довольно высокого уровня двигательной культуры участников, поэтому в практике подготовки массовых спортивных выступлений встречается не часто. Второй, связанный с сочинением специальной мелодии для уже разработанной композиции упражнений, влечет ряд других сложностей. Помимо того, что здесь требуются дополнительные финансовые и временные затраты, автор музыки не всегда может создать яркое, интересное, запоминающееся произведение, строго ориентируясь на уже заданные режиссером исходные темпо-ритмические характеристики и объем ожидаемой мелодии.

Самым распространенным в практике подготовки спортивно-художественных представлений является первый из перечисленных подходов к соединению музыки и движений, суть которого состоит в выборе музыкальной композиции и последующем создании на ее основе композиции двигательной.

Музыкальный материал выступает своеобразной драматургической основой будущего упражнения. Даже если заказанная сценарием двигательная композиция не должна быть конкретно тематической, обязательным требованием является соответствие действий участников музыкальной мысли, совпадение выполняемых ими движений с темпом и ритмом звучания музыкального сопровождения. Это один из важнейших критериев, по которому можно судить о профессионализме режиссера-постановщика. Чтобы соответствовать этому критерию, необходимо освоить основы музыкальной грамоты, уметь на слух определять размер, структуру, характер музыкальных произведений, а при проведении репетиций правильно подавать команды и производить подсчет под аккомпанемент звучащей фонограммы.

Свойства музыкального звука

Каждый музыкальный звук имеет четыре свойства: высоту, громкость, тембр и длительность.

Высота определяется длиной волны и числом колебаний вибрирующего источника звука в единицу времени. Чем больше число колебаний, тем короче длина волны и тем выше звук.

Громкость музыкального звука зависит от амплитуды колебаний частиц среды, в которой звук распространяется.

У разных музыкальных инструментов качественная окраска звуков неодинакова, т.к. каждое колеблющееся тело, наряду с основным звуком, издает и более слабые дополнительные «призвуки» - обертоны. Обертон есть звук, число колебаний которого в два, три, четыре и т.д. раза превосходит число колебаний основного звука. В зависимости от того, какие обертоны звучат наиболее сильно, и создается определенная окраска звука - тембр. Кроме того, каждый музыкальный звук имеет определенную продолжительность - длительность.

Основу музыки составляет мелодия, т.е. последовательность звуков определенной высоты и длительности. Мелодия помогает запомнить музыку и упражнение. Зная мелодию произведения, под которое выполняется упражнение, участники могут повторить его без музыки, сохраняя нужный темп, ритм и даже динамические оттенки.

У мелодии есть свои законы. Основной из них - волнообразность, подразумевающая изгибы (нарастания и спады) мелодической линии. Совокупность движения мелодии «вверх», «вниз» и «на месте» называется мелодическим рисунком. Важнейшие виды мелодического рисунка:

- восходящее движение мелодии, т.е. переход к более высоким звукам;
- нисходящее движение - переход к более низким звукам;
- волнообразное движение, т.е. последовательность восходящих и нис-ходящих переходов.

Самый высокий звук, достигаемый мелодией при каждом ее подъеме, называется мелодической вершиной, а момент наивысшего напряжения в музыкальном произведении или его части - кульминацией.

Для передачи выразительности музыки через движения участников очень важны динамические оттенки. Например, колыбельная песня исполняется тихо, поскольку само содержание такой музыки противоречит любым громким звукам и шумам. А торжественный праздничный марш должен звучать громко, т.к. тихое звучание несвойственно содержанию такой музыки. Динамические оттенки связаны с мелодическим рисунком: восходящее движение мелодии сопровождается усилением звучания, а нисходящее - ослаблением. Конкретно к динамическим оттенкам в музыке относят: изменение силы звучания, постепенное замедление или ускорение

темпа, плавность или прерывистость звучания мелодии. В зависимости от динамических оттенков музыкального произведения, движения участников могут быть сильными, энергичными или мягкими, нежными; резко акцентированными или слитными и плавными; широкими, свободными или мелкими, локальными.

Технология разработки упражнений в точном соответствии с партитурой выбранного музыкального произведения предполагает: а) тщательное изучение его мелодического рисунка с учетом всех изменений темпа; б) распознавание имеющихся динамических оттенков, определяющих составные части данного музыкального произведения; в) составление его ритмической фигуры.

Звуки в музыке организованы во времени. Чередование звуков равными по времени долями образует равномерное движение. В этом движении звуки некоторых долей времени выделяются ударениями, т.е. звучат громче и отчетливее. Такие ударения называются акцентами. Доли, на которые приходится акценты, считаются сильными долями, а доли, не имеющие акцентов, - слабыми долями. Равномерное чередование сильных и слабых долей называется метром. Доля метра может быть выражена различной длительностью.

Такт - отрезок произведения между двумя смежными сильными долями. В нотной записи такты отделены друг от друга вертикальной (тактовой) чертой. Тактовая черта ставится перед сильной долей для того, чтобы ее выделить.

Если акценты (сильные доли) в метре повторяются равномерно через одну долю, то это двухдольный метр, а если акценты повторяются равномерно через две доли, то - трехдольный.

Двухдольные и трехдольные метры, имеющие один акцент, считаются простыми. Также называются и все размеры, их выражающие. От слияния простых однородных метров образуются сложные метры, состоящие из двух и более простых. Благодаря этому сложный метр имеет несколько сильных долей времени.

Ритмом называется последовательное сочетание музыкальных звуков различных длительностей.

Характерная для данного музыкального произведения последовательность длительности звуков называется ритмической фигурой.

Перед составлением композиции упражнения необходимо хорошо изучить ритмическую фигуру выбранного музыкального произведения. Чем точнее будет совпадение двигательных действий участников с ритмической фигурой, тем богаче и выразительнее они будут восприниматься, демонстрируя единство музыки и движения.

Темпом называется скорость исполнения музыки. Каждому музыкальному произведению свойственна такая скорость счета, при которой оно становится наиболее понятным для слушателя. У каждого музыкального произведения есть свой темповой диапазон, и большие отклонения от этой скорости делают мелодию почти неузнаваемой.

Излагая какую-либо мысль в устной речи, мы расчленяем ее на отдельные предложения, фразы, отделяя их друг от друга паузами, которые при письме обозначаются знаками препинания. Изложение мысли словами и музыкой отличается лишь тем, что построения в музыке более упорядочены. Если в разговорной речи предложения и фразы, выражающие мысль, могут быть различны по размеру, то в музыке эти части равномерны.

В музыке отдельные построения отличаются друг от друга степенью законченности музыкальной мысли. Построение, выражающее относительно законченную музыкальную мысль, называется периодом. В нем соединяются два предложения, которые одинаковы или схожи по логической основе, но заканчиваются различно: первое звучит не вполне завершено (как бы вопросительно), второе, напротив, - законченно. Небольшая и относительно законченная часть музыкального предложения называется фразой.

В качестве музыкального сопровождения спортивно-художественных представлений часто используются сочинения малой формы, написанные для песен, танцев, фильмов, драматических спектаклей и др. В таких произведениях каждый период состоит из двух предложений, предложение - из двух фраз, а каждая фраза - из двух или четырех тактов.

Знание режиссером структуры музыкальных произведений, умение на слух определять начало и окончание не только крупных музыкальных построений - периодов, но даже предложений и фраз, является необходимым условием профессионального составления двигательных композиций, а также их последующего успешного разучивания и совершенствования с участниками в процессе репетиционной работы.

Тема 39. Подбор упражнений соответственно музыкальному произведению

Творческая работа по подбору, сочинению и составлению двигательной композиции (движений и перемещений участников) базируется на подробнейшем изучении выбранного музыкального материала.

Как только выбранное музыкальное произведение в совершенстве освоено режиссером на слух, его необходимо записать. В записях должны быть отражены:

- построение данного произведения с обозначением и нумерацией всех его составных частей - фраз, предложений, периодов;
- ритмическая фигура каждой фразы, используя запись длительности звуков и согласуя ее с метрическим отсчетом данного музыкального размера (определением количества счетов, укладывающихся в каждом такте);
- весь мелодический рисунок с фиксированным отражением моментов мелодических вершин и кульминации (с помощью условных обозначений).

Затем в эту схему нужно включить еще одну группу условных обозначений, которые сообщали бы обо всех динамических оттенках музыки, включая изменения темпа.

Когда музыкальное произведение наглядно отражено на схеме во всех подробностях, можно приступать к наполнению его музыкальных частей движениями, т.е. собственно к разработке двигательной композиции.

Последовательность этой работы может быть выполнена по уже сложившихся в практике технологических этапов разработки двигательной композиции.

Первый этап. Его содержанием является определение по схеме музыкальной партитуры времени для начала и окончания всех крупных перемещений участников, связанных с перестроениями в заданные схемами композиционно-постановочного плана рисунки, а также уточнение (в связи с избранным объемом музыки) количества и способа таких перестроений.

На втором этапе в оставшихся свободными после первой процедуры музыкальных построениях следует определить наиболее логичные моменты для других перемещений участников, но уже незначительных - тех, которые, по расчетам, могут занять 1 -2, максимум 4 условных счета.

Третий этап. Его содержанием является определение временного промежутка для реализации приема цветового эффекта. Если в конструкцию костюмов участников заложена возможность трансформации модели или цвета, то и по музыке надо найти подходящее по мелодическому рисунку и

динамическим оттенкам время для этого зрелищного события. Эффект перемены цвета костюмов большой группой участников обычно производит очень сильное впечатление зрителей.

Четвертый этап связан с подбором упражнений, которые участники будут выполнять во время звучания всех еще оставшихся «незанятыми» частей музыкального материала.

Пятый этап включает тщательный анализ особенностей ритмической фигуры музыкального произведения и выстраивание динамики развития композиции в соответствии с длительностью звучания каждой ноты, каждого такта музыкального сопровождения.

На шестом этапе параллельно с формированием ритмического рисунка движений следует определить моменты использования приема противоположных действий. Его суть заключается в неожиданном для зрителей, но логически оправданном переходе от синхронного исполнения упражнений к контрастно различным действиям отдельных групп участников, происходящим одновременно.

Колонны, шеренги, «половины», «четверти» и другие части разомкнутого строя могут стать условными группами, выполняющими противоположные действия. То же самое может происходить в заранее выстроенном рисунке или надписи. В этом случае контрастные движения демонстрируют участники, образующие периметр и «внутренние части» строя, соседние «буквы» или «цифры» и т.п. При этом, для достижения яркого контраста рекомендуется использовать движения максимально возможной амплитуды, но противоположные по направлению (вверх - вниз, вправо - влево, вперед - назад).

Седьмой этап связан с определением биомеханической структуры и «внешнего вида» конкретных движений, которыми насыщается любая двигательная композиция. Это, так называемые, общеразвивающие упражнения, включающие различные движения руками и ногами, наклоны и повороты туловища, выпады и приседы, смешанные упоры и седы, положения лежа, подскоки и всевозможные (в нашем случае - для синхронного исполнения) сочетания этих действий.

Восьмой этап. Его содержанием является практическое выполнение отдельных фрагментов и двигательной композиции в целом, а также предварительная оценка ее зрелищности. По сути, на данном этапе режиссер должен проанализировать композицию с разных позиций, поставив себя и на место участников, и на место зрителей.

Девятый этап характеризуется окончательной проверкой и уточнением разработанного упражнения с учетом известных в сфере искусства всеобщих законов композиции. Композиция (т.е. построение, конструкция,

архитектоника) как отдельного эпизода, так и представления в целом, должна быть подчинена законам целостности, нарастания, контрастности и др.

Закон целостности предусматривает единство всей композиции и стройную соразмерность всех ее частей. Все части подчиняются единому замыслу и стилю. Закон нарастания выражается в усилении впечатления от композиции на основе постепенного увеличения амплитуды движений и их скорости, а также выполнения оригинальных и трудных упражнений в финале выступления. Закон контрастов, предполагающий эффектные изменения поз, движений, рисунков построения всех участников или их отдельных групп, определяет выразительность композиции. Все эти законы необходимо рассматривать в комплексе. Композиции, созданные на их основе, оставляют впечатление гармоничности и завершенности. Именно к такому эффекту должен стремиться и режиссер-постановщик массового спортивно-художественного представления.

Тема 40. Создание композиционно-постановочного плана

При разработке спортивно-художественных представлениях, помимо плана-сценария, разрабатывается еще в один важный документ композиционно-постановочный план представления.

В практике существуют три метода разработки композиционно-постановочного плана спортивно-художественного представления: графический, фотомaketный и смешанный.

Графический метод наиболее распространен. Для разработки композиции этим методом необходимо иметь миллиметровую бумагу, цветные карандаши, измеритель, циркуль и линейку. Вначале на листах миллиметровой бумаги делаются заготовки для будущих схем, т.е. в масштабе наносятся размеры поля стадиона, разметка и система координат. Количество таких заготовок зависит от содержания композиции и иногда достигает нескольких десятков. Далее на этих заготовках разрабатываются схемы построений и перестроений участников. Если участники выполняют упражнение без предмета или с индивидуальным предметом, то за единицу построений и перестроений берется участник. На схеме его условно обозначают кружочком или крестиком. Если композиция выполняется с групповым предметом, то за единицу построений берется предмет. В этом случае его изображение будет зависеть от формы.

Фотомaketный метод. На плотной бумаге или листе фанеры вычерчивается в масштабе поле стадиона с разметкой и координатами. Некоторые режиссеры-постановщики, предпочитающие этот метод, имеют специально сделанный для этой цели макет стадиона, где в масштабе представлена арена с футбольным полем, беговыми дорожками, секторами, выходами, трибунами для зрителей. На футбольном поле макета в масштабе наносится стандартная разметка с координатами. Для обозначения участников и предметов заготавливаются также в соответствующем масштабе фишки, палочки, дощечки и т.п. Постановщик, переставляя участников на поле макета, составляет необходимые для каждого фрагмента представления рисунки построений. Затем найденное решение нумеруется и фотографируется. Так получается фотосхема. Преимущество данного метода в том, что он дает не плоскостное восприятие разрабатываемого 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.

Смешанный метод. В принципе, при разработке композиционно-постановочного плана можно использовать сразу оба названных метода:

сначала выстроить и проверить нужное построение на макете, а потом вместо фотографирования сделать обычную схему на миллиметровой бумаге.

В практике подготовки массовых спортивно-художественных представлений сложились следующие приемы разработки композиционно-постановочного плана:

- а) прием обратного действия;
- б) прием прямого действия;
- в) прием возврата к исходному построению.

Прием обратного действия характеризуется тем, что постановщик разрабатывает композицию построений и перестроений на схеме в обратной последовательности по отношению к действиям участников на поле стадиона. Он применяется только при разработке начала массового эпизода. В этом случае постановщик начинает разработку не с выхода участников, как это происходит в действительности, а с исходного построения участников массового номера.

Прием прямого действия характеризуется разработкой построений и перестроений на схемах в той же последовательности, 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.

Прием возврата к исходному построению применяется в том случае, когда постановщик оказывается перед фактом невозможности дальнейшей разработки композиции. Например, построение получилось очень сложным по своему рисунку, что затрудняет логический переход к следующему фрагменту композиции, или заранее задумано несколько сложных тематических или орнаментальных рисунков, следующих друг за другом и т.п. В таких случаях постановщик должен каждый раз пользоваться этим приемом, т.е. возвращаться к исходному построению участников, и уже из него искать пути построения нового рисунка.

Таким образом, все разобранные выше приемы помогают режиссеру-постановщику эффективно организовать свою деятельность как при разработке композиционно-постановочного плана, так и во время проведения репетиций, что, в свою очередь, способствует оптимальной организации участников представления.

Тема 41. Методика подготовки и проведения репетиций массового номера

Методика разучивания массовых упражнений базируется на общепринятой методике обучения физическим упражнениям. Основным методом является разучивание по частям, при котором композиция упражнения делится на отдельные части, удобные для освоения и соответствующие ритмическому рисунку музыкального произведения. В практике обычно выделяют части по восемь счетов каждая, так называемые, «восьмерки». При разучивании упражнения режиссер-постановщик осваивает его с участниками постепенно, переходя от одной «восьмерки» к другой.

Методика разучивания упражнений, как и характер проведения репетиций в целом, зависят от уровня подготовленности участников (координации движений и владения «гимнастической школой», музыкальности, чувства ритма и т.п.) и их опыта участия в подобных мероприятиях.

Выделяют следующие особенности репетиционной работы режиссера-постановщика со слабо подготовленными участниками:

а) Разучивание упражнений только под счет (без музыки). Особое значение имеет выполнение упражнения под счет самих участников.

б) Разучивание упражнений одновременно со всей массой участников, когда режиссер-постановщик, используя микрофон, объясняет им, что нужно делать и как. Данный прием повышает активность и сознательность участников в освоении упражнения, улучшает их сосредоточенность и дисциплинированность. Показ упражнения рекомендуется использовать лишь в тех случаях, когда участникам трудно понять режиссера на слух.

в) Репетиционная работа с отдельными группами, например, по колоннам, проводится помощниками режиссера только тогда, когда хотя бы часть упражнения уже выучена. Задача репетиторов - не разучивать, а совершенствовать каждое движение и их согласованность.

г) Основой методики разучивания упражнений является прием обучению упражнениям по разделениям, который дает возможность легко запоминать упражнение, добиваться высокого качества каждого движения и успешно работать над их согласованностью.

д) Переходить к выполнению упражнения слитно, в целом можно только после того, как упражнение вполне освоено участниками и качественно выполняется по разделениям.

е) Вводить музыку в репетиционный процесс следует не ранее, чем участники будут в совершенстве выполнять массовый номер под собственный счет.

Алгоритм введения музыки в репетиции массового номера включает следующие шаги:

1. Участники, сидя на своих точках, прослушивают музыку массового номера. Предварительно режиссер объясняет, что это за музыка, из каких частей она состоит.

2. Музыка включается еще раз. Теперь постановщик под музыку громко ведет подсчет, на который участники выполняли упражнение.

3. Музыка повторяется еще один раз. Режиссер продолжает считать, но вместе с ним начинают считать и все участники. Они считают шепотом, мысленно представляя, как они выполняют под этот счет уже разученное упражнение.

4. Снова повторяется музыка. Теперь режиссер молчит. Считают только участники, причем громко, хором. Режиссер контролирует, и, если что-то звучит неправильно, помогает им точно войти в ритм музыки. Этот шаг повторяется до тех пор, пока участники полностью не освоятся с темпо-ритмическим рисунком музыки.

5. Когда предыдущий шаг успешно пройден, участники встают и занимают исходное построение для выполнения массового номера. Звучит музыка. Участники, считая вслух вместе с музыкой, выполняют упражнение.

Помимо разучивания упражнений, в массовом номере обычно требуется разучить еще и перестроения из одного рисунка в другой. Чаще всего они осваиваются по ходу овладения массовым упражнением.

Методика разучивания упражнений массового номера с хорошо подготовленными участниками носит свернутый характер.

Тема 42. Разработка выходов и уходов участников спортивно-художественного представления

Неотъемлемой частью любого праздничного представления, посвященного знаменательным датам и событиям, являются спортивные марш-парады и массовые гимнастические выступления. Основу этой части праздника составляют демонстрация строевой выучки, фигурная маршировка, различные перестроения и построения, которые выполняются одновременно большим числом участников и позволяют создавать на поле стадиона или на его дорожке красочные живые картины.

Перестроения и различные построения органически входят в общую схему всего спортивно-художественного представления или праздника в целом, иногда они являются самостоятельными выступлениями.

Во всех случаях построения и перестроения осуществляются с соблюдением определенных правил и приемов, знание которых позволяет режиссеру-постановщику выбрать наиболее удачный вариант, который соответствует замыслу всего представления и возможностям исполнителей-участников спортивно-массового мероприятия.

Виды строя и передвижений В массовых спортивно-художественных представлениях наиболее широко распространенными видами строя являются колонны и шеренги. Иногда применяется построение уступом, дугами вперед и назад, углом вперед и назад и др. Колонной принято называть такое построение участников, когда они стоят один за другим на указанном расстоянии друг от друга. Это расстояние называют дистанцией. Первый участник носит название направляющего, последний - замыкающего. В спортивно-гимнастических выступлениях число участников в колонне, дистанция между участниками, число колонн в каком-либо построении могут быть самыми различными в зависимости от характера выполняемого действия и в соответствии со сценарным планом данной части выступления.

Шеренгой называется такой строй, в котором участники стоят рядом на указанном расстоянии друг от друга. Линия, к которой участники построения обращены лицом – фронтом. Расстояние между участниками по фронту принято называть интервалом, края шеренг - флангами. Шеренга соответственно имеет правый и левый фланги. Так же, как и в колоннах, число участников в шеренгах, интервал между ними и число шеренг в каком-либо построении могут быть различными.

В плотном (сомкнутом) или разомкнутом строю построение может быть в колонну по два, три, четыре и т. д. Шереножный строй принято определять по числу шеренг: в одну, две, три, четыре и т.д. шеренги.

Все перестроения, выполняемые участниками вовремя спортивно-художественного представления, совершаются шагом или бегом. Необходимо помнить, что каждое перестроение занимает определенный отрезок времени и создаёт соответствующее впечатление, которое будет тем ярче, чем точнее и строже, с высокой строевой выправкой это перестроение совершается.

Наиболее яркое впечатление оставляют перестроения, выполняемые всеми участниками одновременно под счет или музыкальное сопровождение с сохранением при этом четкого шага в ходьбе или беге и точного равнения по колоннам и шеренгам. В связи с этим, строевой подготовке необходимо уделить очень большое внимание на протяжении всего репетиционного периода.

Разметка поля для репетиций и выступлений.

Сохранению четкого равнения способствует разметка, которая выполняется в виде металлических или деревянных кнопок, если выступление проводится на поле стадиона или любой другой грунтовой площадке, или наносится краской, если праздник проводится на площади, покрытой асфальтом. Расстояние между разметочными точками для каждого отдельного праздника может быть различим. Однако практика показывает, что разметку удобнее наносить, придерживаясь дистанции и интервала, между кнопками в 2 метра. Это расстояние удобно по двум основным причинам.

Во-первых, даже при непродолжительной тренировке всегда можно добиться того, что участники при ходьбе будут выполнять между разметочными точками три шага. А это при одновременном выполнении ходьбы способствует сохранению четкого равнения как по колоннам, так и по шеренгам.

Во-вторых, пользуясь соответствующим масштабом (например, 2 м на поле соответствуют 10 мм на бумаге), можно легко подсчитать количество шагов для выполнения того или иного перестроения.

Выход участников спортивно-художественного представления на поле стадиона или на площади является частью всего праздника и началом очередного массового номера. Эта часть массового номера в какой-то мере представляет увертюру ко всему номеру. Потому, как совершается выход, зрители могут судить о дальнейшем представлении.

Выход участников должен строиться всегда с учетом последующего построения и дальнейшего массового выступления. Его сложность не должна быть самоцелью. Логическим завершением выхода является построение участников на разметочных точках в разомкнутом строю для выполнения массовых гимнастических упражнений. Иногда выход завершается построением какой-либо тематической фигуры, предусмотренной сценарным планом всего выступления. В этом случае вариант перестроения участников на разметочные точки также требует логического перехода, от которого не

должна снижаться общая зрелищность выступления в целом. Выбор той или иной схемы выхода должен также учитывать количество участников и общую продолжительность выступления. При ограниченной продолжительности массового номера выход на должен занимать более одной минуты.

Варианты выходов:

- выход колоннами;
- выход шеренгами
- выход зигзагами;
- выход лучами;
- выход плотными колоннами из разных точек и расхождение лучами от центра поля;
- выход плотной колонной и расхождение на точки.

В спортивно-массовых гимнастических выступлениях очень часто возникает необходимость в процессе представления одного номера изменить характер перестроения или, не прерывая всего выступления, логически перейти от одного номера к другому. В этом случае различные перестроения являются средством для такого перехода и входят составной частью в схему всего выступления. Вместе с тем, различные перестроения могут составить самостоятельный номер, с быстро сменяющимися одна другую картинами. Общим требованием к постановке такого номера является учет динамичности перестроений, достижение быстроты, с которой одна картина сменяется другой, тем ярче и эмоциональнее оказывается зрительное впечатление. Четкость, слаженность, одновременность действий всех участников является непременным условием успешного показа такого номера и его воздействия на зрителей.

Уход участников должен быть организованным и красочным. Следует помнить, что заключительные действия участников на стадионе оставляют в памяти более свежие следы, чем предыдущие. В связи с этим режиссер-постановщик обязан продумать все детали, связанные с организацией построения, видами строя и направлением перемещения участников при уходе. Вместе с тем, перестроения для ухода не должны быть продолжительными по времени и сложным по форме. Иногда по ходу выступления одни участники уходят с поля стадиона, а другие выходят для своего выступления. В этом случае необходимо соблюдать ранее названные правила организации ухода.

Тема 43. Методика постановки вольных, поточных упражнений и акробатических пирамид

Композиция вольных упражнений состоит из комплекса элементов, выполняемых гимнасткой, а также хореографией этих элементов, то есть, распределением гимнастических и акробатических элементов по времени и площади ковра в гармоничном сочетании с музыкой.

Важным фактором, определяющим стиль вольных упражнений, является характер выбранного музыкального произведения. При составлении произвольных композиций и ранее, и теперь удачно использовалась народная музыка: обработки песен, а также отрывки из балетов или вставных балетных номеров из опер, в основе которых лежат народно-национальные темы.

Составление вольных упражнений – сложный творческий процесс, который во многом определяется личностью автора. Хореографу необходимо обладать следующими важными качествами: богатой фантазией, творческими способностями, интуицией, чувством меры и гармонии; иметь музыкальный слух и чувство ритма. Кроме того, человек, занимающийся составлением хореографических композиций, должен быть культурным и образованным. Ему необходимо иметь представление об истории танца и музыки, знать нравы и обычаи разных народов. Используя собственное оригинальное воображение и восприятие музыки, хореограф должен, тем не менее, согласовывать его с веяниями времени, сюжетом музыкального произведения, культурным наследием народа.

В гимнастике авторами упражнений выступают тренер, тренер-хореограф и гимнастка. Существуют разные варианты соавторства в процессе создания упражнений. Формы совместной работы определяется индивидуальными качествами каждой из сторон. Некоторые хореографы составляют упражнение вместе с гимнасткой, по ходу корректируя движения. Другие – предпочитают самостоятельно создать целое упражнение и потом выучить его вместе с гимнасткой. Третьи – позволяют гимнастке самой потанцевать под музыку, отбирая, изменяя и дополняя увиденное.

Если первый и третий способы скорее подходят для гимнасток старших разрядов, имеющих хорошо развитую фантазию и культуру движений, то второй – предпочтительнее для юных гимнасток. Однако даже если гимнастка не имеет достаточной двигательной эрудиции, не следует совсем отстранять ее от процесса составления упражнения.

Процесс составления вольных упражнений начинается с выбора музыкального произведения. Это ответственный этап работы. Музыка должна соответствовать требованиям соревнований, а также возрасту, темпераменту, внешности и другим индивидуальным особенностям гимнастки. Например, не совсем удачно будет смотреться юная спортсменка, которая старается

изобразить страдания любви, или озорная курносая девчушка, танцующая страстную Кармен.

Не следует использовать для вольных упражнений музыку известных балетов, так как возникающие ассоциации с образами, созданными артистами, могут быть не всегда на пользу гимнастики.

Ранее для вольных упражнений подбиралась в основном классическая музыка. В настоящее время хореографы все чаще обращаются к современной музыке или современной обработке классической и народной музыки, песням, музыке из кинофильмов.

Для составления вольных упражнений используется не только оркестровая музыка, но и сольные партии таких музыкальных инструментов, как барабан, гитара, саксофон, скрипка либо их сочетания. Это значительно расширяет диапазон музыкальной интерпретации и аранжировки вольных упражнений, и, как следствие, позволяет разнообразить и обогатить их новыми выразительными хореографическими средствами.

После многократного прослушивания музыкального произведения необходимо отобрать понравившиеся фрагменты, измерить время их звучания и скомпоновать предполагаемые части по схеме: вступление, основная часть и финал.

Определяя время звучания предполагаемых фрагментов, нужно помнить, что прервать музыкальный отрывок можно только в конце музыкального периода. В местах соединения частей не должны прослушиваться щелчки, шумы, неоправданные паузы.

Когда определены музыкальные фрагменты, предназначенные для выполнения частей упражнения и акробатических дорожек, скомпонована и записана музыка, начинается непосредственно создание упражнения.

Вольные упражнения – это синтез сложных акробатических прыжков, малой акробатики, хореографических элементов, обуславливающих трудность упражнения, а также связующих танцевальных и гимнастических движений, элементов свободной пластики, декоративных двигательных действий и поз.

Залог успеха композиции вольных упражнений зависит от умелого слияния всех составляющих частей в единое целое, подчинения этой целостности эмоциональному содержанию музыки.

Вольное упражнение должно иметь вступление (завязку), основную часть (развитие темы) и финал. Начинать упражнение рекомендуется со вступления, которое может состоять из хореографических элементов, движений художественной гимнастики и акробатических элементов. Движения должны быть достаточно интересными и эффектными, чтобы заинтересовать зрителей.

Большое значение в композиции имеет финал упражнения. При этом необходимо иметь в виду следующее. Если гимнастка выполняет сложные акробатические соединения в конце упражнения, то не рекомендуется затягивать финал, так как последующие движения могут сгладить впечатление.

При распределении элементов и соединений в упражнении необходимо учитывать индивидуальные особенности гимнастки, ее спортивную форму, уровень развития специальной выносливости, степень освоения тех или иных акробатических элементов. В финал упражнения гимнастка обычно включает наиболее стабильно исполняемое соединение, так как, естественно, к концу упражнения нарастает утомление, что, несомненно, может повлиять на качество исполнения.

В хорошо составленных вольных упражнениях связующие движения логически сочетаются со сложными элементами. Для органической взаимосвязи движений важно предусмотреть рисунок перемещений, места остановок и способы смены направлений.

Методы составления вольных упражнений

Метод единства - единство и взаимосвязи частей, соединений, связок, элементов упражнения. Кроме того, в упражнении должно отображаться внутреннее и внешнее единство. Под первым понимается единство стиля и формы всех используемых средств, единство содержания упражнения и музыки, второе – отражает соответствие характера упражнения образу, созданному гимнасткой.

Метод нарастания. Этот метод может быть реализован различными путями. Например, нарастание сложности, темпа, эффективности. В упражнении должно быть примерно два кульминационных момента: один в первой трети упражнения, другой – ближе к концу. При этом желательно, чтобы они отличались по характеру. Например, один за счет нарастания трудности, другой – эффективности. Метод нарастания предполагает также изменение скорости (темпа), ритма, амплитуды выполнения движений или количества перемещений. Использование метода нарастания во всех его проявлениях должно быть органически связано с музыкой и ею же определяться.

Метод контрастов. Данный метод еще называют методом гротесков. Это один из интереснейших способов, позволяющих отразить характер музыки, использовать многообразие выразительных средств хореографии. Примерами контрастов могут быть:

– сочетание высоких и низких положений и поз, движений, направленных вверх и вниз. Например, целостный взмах – расслабленное падение через стойку на одном колене; прыжок в шпагат – кувырок вперед; сальто назад прогнувшись – опускание на колени через пальцы и пережат на

грудь и т.д. При этом сочетание высоких и низких положений может быть использовано в движениях не только всего тела, но и отдельных его частей (например, взмах руками – падение расслабленной руки вниз и т.п.);

– чередование быстрого и медленного темпа, смена ритма, выполнение движений с внезапной остановкой. Эффектно смотрятся в вольных упражнениях движения такого типа: серии быстрых каскадных элементов с внезапной остановкой в позе или серии высоко-далеких прыжков, переходящей в медленный поворот вперед;

– чередование и смена направления движений. Например, серия прыжков с продвижением вперед – отбегание назад или серия прыжков вперед – сальто назад с перекатом в стойку на лопатках;

– сочетание мышечного напряжения и расслабления, выполнение резких и плавных движений. Например, прыжок махом одной и толчком другой с поворотом кругом в сед на одно колено – расслабление рук и опускание головы или резкий мах ногой вперед с захватом ее руками – медленный выпад, руки плавно назад.

Этапы составления вольных упражнений

Составление вольных упражнений можно разделить на пять этапов:

1-й этап. Выбрать музыкальное произведение, ознакомиться с его тематикой, с творчеством композитора. При использовании народной музыки изучить движения национальных танцев, элементы фольклора; современной музыки – движения неоклассики.

2-й этап. Определить вступление, основную часть, финал. Распределить «акробатические диагонали» по частям упражнений и определить, под какие музыкальные отрывки их исполнять.

3-й этап. Определить и разучить акробатические элементы и соединения, включая малую акробатику. Постараться найти новые, оригинальные элементы, переходы и сочетания.

4-й этап. В соответствии с содержанием музыкального произведения подобрать связующие элементы (прыжки, повороты, волны, танцевальные движения и пр.). Для более быстрого освоения новых движений полезно включать их в урок хореографии и разминку. Рекомендуется заниматься перед зеркалом.

5-й этап. Непосредственное составление вольных упражнений. Необязательно составлять упражнения последовательно с начала до конца. Можно составить вначале кульминационные или, наоборот, наиболее простые части.

Пирамидковые упражнения этот вид массовых упражнений заимствован из акробатики. Пирамидковые упражнения в массовых выступлениях представляют собой серию простейших пирамид, выполняемых двумя, тремя или большим количеством участников. Одновременное появление на поле

нескольких десятков, а то и сотен, пирамид очень эффектно. Создается впечатление огромной мощи и спортивности такого номера.

Пирамидковые упражнения могут выполняться в различных построениях, например, в колоннах, шеренгах, кругах и пр. При выборе строя особое значение имеют интервал и дистанция между группами участников. Пирамиды должны располагаться таким образом, чтобы каждая из них хорошо просматривалась зрителями. Наиболее предпочтительным расположением пирамид является шахматное. Как правило, чем больше количество участников в каждой пирамиде, тем больше должны быть дистанции и интервалы между ними.

Характерной особенностью пирамидковых упражнений является последовательное выполнение следующих трех элементов: построение пирамиды, ее обозначение (фиксация) и «разрушение». Особое значение при выполнении всех этих элементов имеет слаженность действий участников, учитывая, что каждый спортсмен должен согласовывать свои действия не только с партнерами, но и с участниками всех других пирамид. Это ставит пирамидковые упражнения в ряд наиболее сложных видов массовых упражнений, требующих специальной гимнастической и акробатической подготовки участников.

Пирамидковые упражнения могут выполняться и с применением простейших конструкций, позволяющих оригинально и просто строить мощные высокие пирамиды. Среди них в практике наиболее широкое распространение получили легкие площадки различных размеров и формы (круглые, квадратные, прямоугольные). Установив такие площадки одну на другую, можно построить многоярусные пирамиды.

Тема 44. Подбор и монтаж музыкальных произведений, составление упражнений

Музыкальный трек (трек, музыкальную фонограмму, аудиоролик, композицию) монтируют, если необходимо сократить или увеличить продолжительность звучания музыкального отрывка или песни. Сейчас также стало модным создавать различные миксы, для которых необходимо правильно «нарезать» куски аудио трека. После осуществления процесса сэмплирования монтаж (или пост редактирование) также не повредит. Наиболее сложная работа предстоит, когда с помощью монтажа необходимо исправить ошибки, допущенные исполнителем при записи. В этом случае успешное выполнение монтажа во многом зависит от исполнителя, от его умения держать ритм, темп и просто «уметь чисто петь». В противном случае создать трек из различных вариантов довольно затруднительно.

Главное в монтаже аудио трека - чтобы все смонтированные фрагменты не отличались по темпу, уровню и музыкальной окраске. При прослушивании результатов монтажа не должно быть заметно сдвигов темпа, сбивок ритма, пауз тональности и перепадов уровня сигнала.

Перед монтажом аудио трек необходимо прослушать несколько раз, мысленно представить взаимосвязь между фрагментами, музыкальными фразами, отдельными тактами, отметить отдельные точки монтажа. Следует также обратить внимание на общий характер аранжировки. Умение читать партитуру для звукорежиссера очень полезно, хотя не обязательно.

Незаметность монтажа зависит от умения в нужном месте резать аудио сэмпл и вклеивать в нужные места, отдельные вырезанные фрагмента. К счастью в большинстве музыкальных редакторов есть возможность возврата к старым вариантам аудио трека. В случае получения нежелательного результата всегда можно вернуться к предыдущему варианту.

Музыкальное произведение, которое предполагается редактировать с исключением (удалением, вырезанием) отдельных частей или замены их другими, необходимо расчленить на музыкальные составные части, не лишая их первоначального характера. Чтобы провести такой монтаж, следует познакомиться с основными особенностями членения музыкального произведения. Наименьшее музыкальное построение, опирающееся на сильную или относительно сильную долю, называют мотивом. Мотивы, объединяясь между собой, образуют основное структурное построение — музыкальную фразу. В музыкальной фразе может быть различное число количество мотивов, но не менее двух.

Расчленение произведения на составные части (построения) обычно связано с появлением нового музыкального материала или повторения изложенного, а также с паузами — ритмическими остановками на более

продолжительных длительностях, завершением мелодичной волны, динамическими оттенками, установлением новой тональности, переменной темпа и др. Большая или меньшая четкость членения зависит от жанра произведения и его фактуры. Музыка, связанная с движением (марш, танцевальная музыка), обладает большей расчлененностью, чем, например, многие медленные напевные пьесы, протяжная лирическая, народная песня.

Хотя возможность монтажа является большим преимуществом современной звукозаписи, нельзя этим преимуществом злоупотреблять. Большой, излишне сложный монтаж может нарушить художественную ценность записи.

Часто возникает необходимость сократить слишком длинное записанное музыкальное произведение, или, наоборот, удлинить звучание, включая повторно один из куплетов. Чтобы музыкальные переходы были незаметны, их делают по закону музыкальных купюр — за счет изъятия отдельных отрывков без заметного нарушения тонального, гармонического и мелодического рисунка музыкального произведения.

Музыкальный отрывок может быть сокращен прежде всего путем исключения из него фраз, тактов (особенно повторных), а также путем определения наиболее целесообразного места начала и окончания звучания фрагмента. Например, многие популярные музыкальные произведения основаны на последовательности музыкальных фраз длительностью 8 или 16 тактов, повторяющих, зачастую тему или основной рисунок. Чтобы довести отдельный отрывок или произведение до нужного времени звучания, пользуются комбинированными приемами монтажа. Если необходимо сократить музыкальный отрывок на 40 секунд, часто целесообразно исключить из него целый фрагмент в 50 секунд и увеличить какое-либо предложение на 10 секунд.

Удлинение музыкального произведения осуществляется путем повторения отдельных предложений, тактов, фрагментов, музыкальных оборотов, присоединения других фрагментов из того же произведения, дополнительного использования вступления и кода. Следует заметить, что извлекать отдельные такты из музыкального произведения долгий и кропотливый труд. При этом всегда есть опасность «изуродовать музыку» купюрами. Здесь нужен слух и музыкальный такт.

Смонтированные фрагменты должны иметь логическое музыкальное начало и окончание на тонике, либо на гармоническом построении. При этом важно, чтобы переходы были выполнены музыкально грамотно с учетом тональности произведения, их ритма, фразировки. Переход с одной фонограммы на другую на незаконченной музыкальной фразе считается грубой ошибкой.

Проведение различных упражнений с музыкальным сопровождением

Ходьба. Для ходьбы обычно подбираются музыкальные произведения двух- и четырехдольного размеров: марш, полька, песня. Если ходьба чередуется с подскоками, целесообразно использовать произведения танцевального характера. Счет ведется по четвертям.

Бег. Для бега используются музыкальные произведения двух- и четырехдольного размеров: галоп, полька, песня. Счет ведется по четвертям.

Подскоки. Для подскоков подходит музыка, которая используется и для бега. Счет ведется в основном по четвертям, реже – по восьмым.

Разновидности передвижений и упражнения в движении, очень разнообразны, тем не менее, музыкальный материал используется такой же, как для ходьбы, бега, подскоков (2-х и 4-х дольного размеров).

Счет ведется по четвертям, по восьмым, в зависимости от способа передвижения группы.

Для танцевальных движений используются самые разнообразные музыкальные произведения: вальс, галоп, полька, мазурка, народные танцы (венгерский, молдавский, испанский, цыганский и другие).

Подсчет здесь ведется на каждое движение, следовательно, по восьмым: «раз» – «и» – «два» – «и». Шаг вальса и шаг мазурки состоят из трех движений, соответственно и счет ведется по четвертям: «раз», «два», «три».

Вольные упражнения проводятся под музыку любого размера, важно, чтобы ритм легко прослушивался. Трехдольный размер рекомендуется для плавных упражнений (приседания, медленные наклоны назад и т.п.), для которых важна слитность и равномерность движений. Этому способствует то, что в трехдольном размере контрасты между сильными и слабыми долями слабо выражены.

Для рывковых движений руками, выпадов, пружинящих наклонов и т.п. больше подходит музыка двух- и четырехдольного размеров, поскольку здесь этот контраст очень легко определить.

В произведениях двух- и четырехдольного размеров счет, как правило ведется по четвертям, иногда по половинам (это зависит от темпа упражнения). Музыка, написанная в трехдольном размере, считается по тактам, совпадая с сильными долями. В случаях, когда упражнение состоит из трех движений, используется музыкальное произведение трехдольного размера в медленном темпе, и счет ведется по четвертям. Если упражнение выполняется в медленном темпе и счет ведется по половинам, то он будет совпадать с сильными долями такта. При проведении двухфазных упражнений (фаза основного действия и возвращение в исходное положение), счет «раз» должен совпадать с сильной, а «два» со слабой долей такта.

Тема 45. Монтаж номеров спортивно-художественного представления

Основной структурной единицей спортивно-художественного представления на стадионе является не отдельное гимнастическое выступление, а эпизод.

Композиция эпизода: 1) начало (экспозиция) 2) главные и второстепенные действия эпизода (развитие действие): массовые номера и вставные номера спорта и искусства, 3) финал (кульминация), 4) уход.

В отличие от театра, стадион не имеет специальных технических средств монтажа. Поэтому технический монтаж имеет такое же значение, как и смысловой. В практике постановки спортивно-художественного представления на стадионе сложились два вида монтажа: открытый и закрытый монтаж.

Открытый монтаж в спортивно-художественном представлении может осуществляться при помощи выполнения участниками выходов, уходов, построений и перестроений во время представления.

Наиболее часто применяемыми выходами в спортивно-художественных представлениях являются: выход колоннами, шеренгами, зигзагами, лучами, дроблением, плотными колоннами из разных точек и расхождением лучами от центра, плотным строем с последующим расхождением на точки и др.

Построения и перестроения в спортивно-художественных представлениях могут выполняться как вспомогательные действия и как самостоятельная часть выступления. В практике постановки спортивно-художественных представлений встречаются следующие разновидности простых (нетематических) построений: построение в колонны и шеренги; построения прямоугольников, квадратов, окружностей и других фигур; построение сцены для сольных номеров в виде круга, полукруга, прямоугольника, треугольника и др.

Помимо нетематических построений применяются тематические. Они позволяют более полно раскрыть тему номера, эпизода и представления в целом. Все тематические построения можно условно разделить на две основные группы: построение тематических фигур и построение букв, входящих в определенные аббревиатуры.

Тема 46. Проведение репетиций номера, эпизода

Традиционно массовый эпизод спортивно-художественного представления состоит из двух номеров: массового (главный номер эпизода) и вставного с участием представителей спорта или искусства. В масштабных постановках в композицию эпизода могут включаться два вставных номера, а финал эпизода может быть усилен специальным финальным номером.

Эпизод готовится по номерам. Каждый номер имеет свою репетиционную площадку. Время начала и продолжительность репетиционной работы с отдельными номерами эпизода определяются в зависимости от содержания номера и уровня подготовленности его будущих участников.

При подготовке массового эпизода наиболее трудоемкой является работа с главным героем - массой. В массовом номере масса выступает в роли солиста, и с ней нужно разучить и отрепетировать все необходимые упражнения, построения и перестроения.

В практике отработан оптимальный алгоритм репетиционной работы с участниками массового номера, включающий следующую последовательность шагов:

- 1) Разучивание упражнений массового номера и входящих в него перестроений;
- 2) Построение рисунка для вставного номера и разучивание упражнений, которыми масса сопровождает выступление солирующей группы спортсменов или артистов.
- 3) Построение рисунка для финала эпизода и разучивание упражнений финала.
- 4) Отработка начала эпизода.

После того, как массовый номер эпизода подготовлен, режиссер начинает готовить массу для участия во вставном номере в качестве фонирующей группы, включая:

- построение рисунка, определенного композиционно-постановочным планом эпизода;
- разучивание упражнений, которыми масса будет создавать фон для выступления участников вставного номера.

Подготовка эпизода в целом

Основными задачами при завершении подготовки массового эпизода являются:

1. Сведение всех номеров композиции эпизода в единое законченное действие.
2. Совершенствование основных массовых действий, частей эпизода - начала, массового номера, вставного номера, финала и ухода.

3. Отработка всей композиции в целом в нужном темпо-ритме.

Сведение всех номеров эпизода в единую композицию подразумевает монтаж внутри эпизода. Переход от одной части эпизода к другой должен осуществляться организованно и быстро по музыкальному сигналу (музыка перестроения).

Основные части эпизода сначала репетируются отдельно. Затем участники вставных номеров приглашаются на главную репетиционную площадку, где режиссер работает с массой. Первая сводная репетиция участников массового и вставного номеров имеет ряд особенностей и разворачивается в следующей последовательности:

1. Сначала демонстрируют свою партию участники массового номера: они строят конечное построение массового номера и затем под музыку перестроения выстраивают рисунок для вставного номера, а также выполняют фонирующие упражнения на музыку вставного номера. Выполнив это задание, они садятся на трибуну.

2. Участники вставного номера получают задание сориентироваться на новой для них площадке и правильно занять свои места. Затем они 1-2 раза выполняют свою партию под музыку.

3. Режиссер объясняет участникам вставного номера, с какого места и как они должны занимать свои места на музыку перестроения.

4. Участники массового и вставного номеров вместе несколько раз выполняют данную часть композиции. Режиссер исправляет допущенные ошибки.

Тема 47. Проведение сводных и генеральной репетиций спортивно-художественного представления

Каждый этап в подготовке представления решает определенные задачи и имеет ряд особенностей. Реализуя принцип постепенности в подготовке представления, главный режиссер, подобно опытному тренеру, должен очень грамотно и точно подвести всех участников к главному - наивысшему результату, успеху в день представления на основной сценической площадке. Именно на это нацелен весь долгий процесс подготовки, начиная с разучивания массовых упражнений и отдельных эпизодов до генеральной репетиции на главном стадионе.

Подготовка главной арены стадиона и организация репетиционной работы осуществляются на основании графика репетиций. Он разрабатывается главным режиссером и утверждается высшей инстанцией, проводящей праздник.

До выхода на главный стадион все эпизоды и номера представления должны быть полностью подготовлены на своих репетиционных площадках. Определяя день перехода репетиционной работы на главный стадион, главный режиссер обязательно должен предусмотреть 1-2 резервных дня для окончательной доработки, прежде всего, массовых эпизодов на своих площадках.

Репетиционная работа на главном стадионе должна продолжаться не более 5-6 дней, включая сводную, генеральную репетиции и сам праздник, при продолжительности работы не более 10 часов в день.

Репетицию построения или перестроения в массовом номере режиссер может провести сначала только с направляющими участниками, а затем - со всей массой.

Опытный режиссер знает, что задачи монтажа, в основном решаются заранее, т.е. во время проведения репетиционной работы по эпизодам. Поэтому на главном стадионе он никогда не начнет со сводных репетиций, а составит график репетиций так, чтобы с участниками каждого эпизода сначала провести самостоятельную репетицию, а затем уже постепенно связывать эпизоды друг с другом. Самостоятельные репетиции для массовых эпизодов и некоторых других номеров являются обязательными. Они необходимы, чтобы участники могли приспособиться к незнакомому полю и разметке, сформировать систему ориентиров, отрепетировать выход и уход, наконец, исполнить свою композицию в целом на новой сценической площадке. Опытный режиссер скорее запланирует в графике по две самостоятельные репетиции, особенно для массовых эпизодов, и затем одну сводную.

Методика репетиционной работы на главном стадионе

График репетиций организует всю репетиционную работу на главной арене стадиона. В этом его главная задача. Однако, грамотно, составленный график выполняет не только функцию организатора, но и определяет два основных направления в методике подготовки представления на последнем этапе:

1. Репетиционная работа с участниками отдельного эпизода.
2. Репетиционная работа по подготовке представления в целом. Реализация каждого из этих направлений имеет свои особенности.

На самостоятельную репетиционную работу с участниками массовых эпизодов обычно отводится не более двух репетиций до двух часов каждая. Выходя на главный стадион, участники впервые видят арену, на которой им придется выступать перед зрителями. Если сразу, без специальной подготовки заставить участников выполнить под музыку хорошо знакомый и подготовленный ими массовый номер на новой сценической площадке, то они не смогут этого сделать. Поэтому главной задачей в методике проведения, особенно первой репетиции, является ориентировка участников на новом месте по всей композиции эпизода.

Последовательность в методике проведения первой репетиции на главном стадионе может быть следующей:

- Сначала участники занимают свои места в исходном построении. Каждый становится на свою точку и ориентируется по арене и трибунам, находя заметные и удобные для себя ориентиры.
- По команде режиссера участники шагом проходят все построения и перестроения, имеющиеся в композиции эпизода. Это делается не спеша, с остановкой в каждом рисунке композиции для ориентировки и исправления ошибок.
- Когда участники массового номера подходят к рисунку для вставного номера, участники последнего также вызываются на арену. Сначала им дается возможность сориентироваться и найти свои места в исходном построении для исполнения номера, а затем они занимают исходные позиции.
- Выстраивается финал эпизода и вводится специальный финальный номер, если он имеется.
- Вся композиция эпизода выполняется под музыку, начиная с массового номера, включая вставной и финальный номера.
- Режиссер перестраивает участников для ухода и указывает каждой группе пути движения. Выполняется уход.
- Репетируется начало эпизода, начиная с выхода из ворот, и до исходного построения массового номера.

- Вся композиция массового эпизода выполняется целиком под музыку.

Главной задачей в подготовке представления в целом является монтаж эпизодов и других номеров программы в единое, целостное, законченное представление. Эта задача решается постепенно: сначала монтируются отдельные мелкие группы, а затем смонтированные фрагменты сводятся в единое действие.

В жанре массовых спортивно-художественных представлений все действия участников выполняются на музыку. В музыке выделяются, так называемые, опорные сигналы, которые служат ориентирами при переходе от одной части номера к другой. Первоначально они специально заучиваются участниками в пределах своих эпизодов. На сводных репетициях появляются новые опорные сигналы, с которыми участников знакомит главный режиссер. Он также указывает, что и как они должны делать на каждый такой сигнал.

Важной задачей сводных репетиций является отработка функций руководящего состава по обеспечению представления, включая ответственных за выход участников эпизодов на исходные позиции и арену стадиона; помощников режиссера, стоящих на воротах; ответственных за вынос и установку оборудования и т.д.

Завершающим этапом подготовки представления является генеральная репетиция, в ходе которой окончательно проверяется готовность всех участников и лиц, отвечающих за его отдельные участки. Здесь все следует делать так, как на самом празднике: участники выступают в парадных костюмах, используется праздничный вариант всего реквизита и оборудования. На исходных позициях с участниками остаются только специально назначенные лица. Все остальные участники постановки эпизодов становятся зрителями.

Список использованной литературы

1. Аль, Д. Н. Основы драматургии : учеб. пособие для студентов ин-та культуры / Д. Н. Аль ; М-во культуры РСФСР, Ленингр. гос. ин-т им. Н. К. Крупской. – Л. : [б. и.], 1988. – 46 с
2. Вершковский, Э. В. Режиссура массовых клубных представлений / Э. В. Вершковский. – Л. : [б. и.], 1981. – 137 с.
3. Гершуни, Л. П. Массовые зрелища и народные представления / Л. П. Гершуни. – Л. : [б. и.], 1962. – 32 с.
4. Гимнастика. Методика преподавания : учеб. для студентов вузов по специальности физ. культуры, спорта и туризма / [авт.: В. М. Миронов [и др.] ; под общ. ред. В. М. Миронова. – Минск : Новое знание ; М. : ИНФРА-М, 2013. – 334 с
5. Губанов, В. А. Проведение занятий гимнастикой с музыкальным сопровождением / В. А. Губанов, М. И. Губанова. – М. : [б. и.], 1988. – 15 с.
6. Губанова, М. И. Постановка спортивно-художественных выступлений в массовых театрализованных и церемониальных спортивных праздниках / М. И. Губанова, А. Л. Дружков, С. Е. Табаков. – М. : [б. и.], 1995. – 52 с.
7. Захаров, Р. В. Записки балетмейстера / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1976. – 323 с.
8. Кодекс Республики Беларусь об образовании : с изм. и доп. по сост. на 12 марта 2012 г. – Минск : НЦПД РБ, 2012. – 400 с.
9. Косенко, И. Ф. Спортивные праздники / И. Ф. Косенко, Я. Б. Теверовский. – Кишинев : [б. и.], 1973. – 135 с.
10. Кулешова, В. Н. Художник и зрелище / В. Н. Кулешова. – М. : Советский художник, 1990. – 397с.
11. Левин, М. В. И пришел на стадион праздник / М. В. Левин. – М. : [б. и.], 1998. – 102 с.
12. Литвинова, М. В. Массовые праздники и зрелища в современном культурно-идеологическом пространстве / М. В. Литвинова // Личность. Культура. Общество. – 2007. – Т. 9, вып. 2. – С. 262–271.
13. Некрылова, А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища / А. Ф. Некрылова. – Л. : Искусство, 1988. – 213 с.
14. О физической культуре и спорте [Электронный ресурс] : Закон Респ. Беларусь, 4 янв. 2014 г., № 125-З : принят Палатой представителей 5 дек. 2013 г. : одобр. Советом Респ. 19 дек. 2013 г. : ред. от 9 янв. 2018 г. // КонсультантПлюс. Беларусь / ООО «ЮрСпектр», Нац. центр правовой информ. Респ. Беларусь. – Минск, 2019.
15. Олимпийский учебник студента : пособие для формирования системы олимп. образования в нефизкультур. высш.учеб. заведениях / Олимп. ком. России ; [авт. коллектив: В. С. Родиченок [и др.]. – 5-е изд., перераб. и доп. – М. : Физкультура и спорт, 2008. – 128 с.

16. Петров, Б. Н. Массовые выступления на стадионе / Б. Н. Петров. – Л. : Искусство, 1969. – 117 с.
17. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления. Основы режиссуры, технологии, организации и методики : учеб. для студентов вузов / Б. Н. Петров. – М. : ТВТ Дивизион, 2014. – 375 с.
18. Петров, Б. Н. Массовые спортивно-художественные представления / Б. Н. Петров. – М. : ТВТ Дивизион, 2006. – 375 с.
19. Приезжева, Е. М. Анимационный менеджмент : учеб.-метод. пособие для студ. вузов по специальности «Менеджмент организации. Туризм» / М. : Советский спорт 2007. – 353 с.
20. Репникова, Е. А. Основы технологи организации спортивно-зрелищных мероприятий : учеб.-метод. пособие / Е. А. Репникова, Ю. М. Миронова, В. А. Сулова ; М-во образования и науки Рос. Федерации, Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : ВлГУ, 2015. – 88 с.
21. Ротерс, Т. Т. Музыкально-ритмическое воспитание и художественная гимнастика : учеб. пособие / Т. Т. Ротерс. – М. : Просвещение, 1989. – 97 с.
22. Рубб, А. А. Тайна режиссерского замысла / А. А. Рубб. – М. : [б. и.], 1999. – 102 с.
23. Сегал, М. Д. Физкультурные праздники и зрелища / М. Д. Сегал. – М. : Физкультура и спорт, 1977. – 223 с.
24. Силин, А. Д. От замысла к воплощению : учеб. пособие / А. Д. Силин. – М. : [б. и.], 1999. – 100 с.
25. Силин, А. Д. Театр выходит на площадь: специфика работы режиссера при постановке массовых театрализ. представлений под открытым небом и на больших нетрадиц. сцен. площадках / А. Д. Силин ; Всесоюз. науч.-метод. центр нар. творчества и культ.-просвет. работы. – М. : ВНМЦНТИКПР, 1991. – 177 с.
26. Станиславский, К. С. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1980. – 184 с.
27. Творческое наследие В. Э. Мейерхольда / ред.-сост.: Л. А. Вендеровская, А. В. Февральский. – М. : ВТО, 1978. – 174 с.
28. Туманов, И. М. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта / И. М. Туманов. – М. : Просвещение, 1976. – 230 с.
29. Цыганкова, И. Л. Формирование навыков составления композиций произвольных упражнений в художественной гимнастике : метод. разработка для студентов и слушателей фак. повышения квалификации ГЦОЛИФКа / И. Я. Цыганкова ; Гос. центр. ин-т физ. культуры. – М. : [б. и.], 1991. – 35 с.
30. Черняк, Ю. М. Образный строй праздника и зрелища / Ю. М. Черняк. – Минск : Технопринт, 2003. – 213 с.
31. Черняк, Ю. М. Режиссура праздников и зрелищ : учеб. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 224 с.

32. Черняк, Ю. М. Театрализованное представление в празднике – юбилее города : учеб.-метод. пособие / Ю. М. Черняк. – Минск : МГИК, 1987. – 102 с.
33. Шароев, И. Г. Режиссура эстрады и массовых представлений / И. Г. Шароев. – М. : Просвещение, 1986. – 149 с.
34. Штейнбах, В. Л. Век олимпийский : в. 2 т. / В. Л. Штейнбах. – М. : Терра-Спорт : Олимпия Пресс, 2002. – Кн. 1 : 1896–1963. – 344 с.